

مجلة الفكر والفن المعاصر

# القاترة

العددان (١٧١ - ١٧٢)  
فبراير - مارس ١٩٩٧

المثقف  
والمؤسسة  
السياسية

الديمقراطية  
الحزبية  
في مصر



الأدب  
النسائي  
الأفروأمريكي

الواقعية  
في  
الميزان



# للقاهرة

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

العددان (١٧١)، (١٧٢)

فبراير / مارس ١٩٩٧

الثنى فى مصر: جنيها

المعرق - ١٥٠٠ فلس - الكويت ١,٢٥٠ دينار - قطر ١٥ ريال - البحرين ١,٥٠٠ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - السعودية ٢٠ ريال - السودان ٤٧٠٠ قى - تونس ٤ دينار - الجزائر ٢٨ دينار - المغرب ٢٥ درهما - اليمن ١٧٥ ريال - ليبيا ١,٦ دينار - الإمارات ١٥ درهما - سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال - غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتا - لندن ٤٠٠ بنس - الولايات المتحدة دولاران.

الدين فى الفلوس

الاشتراكات فى مصر:

عن سنة (١٢ عددا) ٣٢,٥ جنيها مصرية شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عددا]:

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولاراً، هيئات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولاراً، هيئات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة - جمهورية مصر العربية - القاهرة -  
١١١٧ كورتيش النيل - فاكس ٥٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥.

المادة المنشورة مكتوبة خصيصاً للمجلة، وتحرر عن آراء أصحابها ولا ترد فى حالة عدم النشر. المراسلات باسم رئيس التحرير.

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

غالى شكرى

مدير التحرير

عبدالرحمن أبوعوف

المستشار الفنى

حلمى التونى

أمينا التحرير

فتحى عبدالله

السماح عبدالله

سكرتير التحرير

كريم عبد السلام

المخرجان السفندان

صبرى عبد الواحد

مادلين أيوب فرج

التحرير

زينب على أبو المجد

# القاهرة

العددان ١٧١ - ١٧٢

فبراير - مارس ١٩٩٧

فهرست:

## المواضيعات

- ٨ الديبلوماسية العربية في مصر - الميلاد محمد عويدي  
٧٨ موقع الوطن العربي من الموجة الثالثة السديسين

## الفصول والفايات

- ٤٢ مناقشة للتعبيرية إريست بلخ  
٥٢ الواقعية في الميزان جورج لوكاتش  
ت: أروى صالح

## المراسلات

- ٧٠ ترنيمة الجسد والموت والمكن في «الغناء» عبدالرحمن أبو عوف  
٨٠ تلاحم الواقع والرمز في «التمل الأبيض» يوسف الشاروني  
٨٤ مأساة التتوير - مقتل هيباشا الجميلة محمد علي الكردي  
٩٠ «السلطان العائر» - شلغوس ورموز وفاء إبراهيم  
٩٤ العدالة الروائية نبيل سليمان

## الإيقاعات والرؤى

الملف:

- ١٠٤ الأدب النحائي الأفروأمريكي ت: السيد إمام  
١١٦ من الشعر الإنجليزي المعاصر ت: منفرح كريم

## نشر

- ١٢٠ تمرينات الساونا عبدالقاسم رمضان  
١٢٢ قبعان لا، ثلاث قبعات ثم عبدالعظيم ناجي  
١٢٥ هوامش مبهمة للصمت فريد أبو سعد  
١٢٧ اليد الجاهلة مهدي نصر  
تعمية الشيشوني وملاحظات على فن محمود بقتشين

## المرأة المصرية

- ١٢٩ أدوار العالم سهام جابر  
١٣١ قصيدتان خالد أبو بكر  
١٣٣ قبور في الحقائق سالم التركي  
١٣٤ مشاهد درامية صادق شرش  
١٣٦ الإشارات سحرى سلاموني

## تقصص

- ١٣٨ تقاطع طرق منشعبة إدوار القراط  
١٤١ سراميك خيري شامى  
١٤٣ ابن حلاق الحمبر أحمد الشيوخ  
١٤٦ أيام الحرب أحمد النشار  
١٤٧ بيروت حياة الحويك عطية  
١٤٩ العنكبوت بهجت فرج  
١٥١ حدود عفاف السيد  
١٥٣ شرك الكلام أحمد أبو خنجر  
١٥٥ سيق صحنى بلقيس الناصري

## المحاورات

- ١٥٨ عبدالرحمن طيف وديكتاتورية المؤسسة حوار: سيد الشحات  
السياسة  
١٦٦ ألكسندر سوتيكوف: تقارم الانهيار بالموسيقى حوار: مجدى فرج  
١٦٨ جاك دريدا: الكلام عمل تريوى ت: أحمد عثمان

## الإشارات والتعليقات

ملحق السيلما:

- ١٧٢ الواقع وما وراء الواقع في السوسنسا شاكى عبدالحميد  
المصرية الجديدة  
«حكاية النهار الثالث، ميشيل خليفي أمير السرى  
«قارولس ساورا» - سينما إسبانية مظلمة طلعت شاهين  
عن رومانسية الصحراء والرق والجوارى السماح عبدالله  
واحدون:  
سهير القنصاوى أستاذة الأساتذة عبدالرحمن أبو عوف  
والدراسات النقدية.  
١٧٤ سعد الله ونوس وأحزان المسرح الجوى كريم عبدالسلام.

الوحدات الداخلية للفنان: محمد الإكبابى

## «القاهرة» بداية جديدة

**قا** تحاول «القاهرة» بهذا العدد والذي ولد واختبرت مادته في خضم مناقشات وحوارات موسعة رحبة ومرسجة مع كل رموز السياسة والفكر والإبداع الأدبي والفني.. أن تعكس كل إمكاناتها ولحرياتها لدخول مرحلة تاريخية جديدة من عمرها في اتصال وانطلاق مع كل المراحل السابقة منذ إصدارها الأول.

ومن البداية نعلن التزامنا بثقافة الفعل، ثقافة الموقف، ثقافة العمل النقدي، ثقافة العلم والتطوير والمجتمع المدني، ثقافة الابتداع لا النقل، ثقافة التسبيح لا المطلق، ثقافة التعددية واحترام الرأي الآخر لا ثقافة الشمولية وقمع الآخر.. هذه الثقافة المستمدة من تراث مجيد للثورة الوطنية الديمقراطية المصرية في تتابع حلقاتها الثلاث: ثورة عرابي، وثورة ١٩١٩ بزعامة سعد زغلول، وثورة يوليو ١٩٥٢ بزعامة عبد الناصر، بجانب إدراكها وعيها الدائم بالتحولات سريعة الإيقاع وتغيرات خريطة الوضع العالمي السياسي والاقتصادي والاجتماعي، كذلك الوضع الإفريقي والعربي والمصري.

و «القاهرة» تتي جيداً الفهم والمسئوليات السياسية والفكرية الملزمة على النخب الثقافية في مصر والوطن العربي في مرحلة قلق ومقعدة وحساسة، تواجه فيها مصر بثقلها الحضاري العريق وموقعها الجغرافي المحوري بين الشمال والجنوب ودورها التاريخي وحضورها من قلب أمته العربية وحواس البحر الأبيض المتوسط في عالم تسود فيه هيمنة القطب الأوربد للولايات المتحدة الأمريكية وتحاولها الواضح للصهيونية والظطرسة الإسرائيلية العدو التاريخي للأمم العربية وللحقوقي الفلسطينيين.

ولقد كان المثقفون الوطنيون بكل انتماءاتهم دائم طليعة فصائل النضال الوطني وقرون الاستعمار التي ترصد المخططات الخارجية والداخلية وأبرزها الفكر الظلامي الجاهلي العادي لطموحات الشعب المصري في الحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية والاستقلال الوطني ورفض كل أشكال التبعية والمهادنة.

لذلك كله نتفح «القاهرة» ومنذ هذا العدد صدرها وعقلها كمثبر ثقافي وفكري لكل المدارس والاتجاهات السياسية والفكرية والأدبية والفنية المتلزمة بأحلام وطموحات الشعب البسيط الذي يصنع الحياة على أرضها ويتحمل كل صنوف التعب والإرهاق.

وهي توجه خطابها الفكري والإبداعي للأجيال الجديدة التي تواصل مسيرة الحضارية، ومن هنا سيكون الانتماء بواتحة الفرصة للتجريب والتحد وتحاور المثقف والمفكر، والعداوي المتخلف عن عقلية العصر الذي يروج بالفكر العدائي وكل آثار الثورة التكنولوجية ومجتمع المعلومات والأكمار الصناعية وعلوم المستقبليات، إننا نقرب من بداية الألف الثالثة الميلادية والعالم يتغير ويتحول وتتحطم الصراعات العرقية والقومية والدينية والمذهبية وتختفي برباها المصالح الاقتصادية للاحتكارات العالمية والشركات عابرة القارات، وتتهار الأيديولوجيات الشمولية وتتخلى أديولوجيات تخرج بين الشموسونية والليبرالية وترتفع دعوى مربية عن تشكل نظام عالمي جديد، ودعوى تتفكع بالطمع عن الكونية والصولة لتكرس هيمنة الولايات المتحدة الأمريكية والنمط الأمريكي في الحياة والثقافة واللن.

وسط هذه الدوامات من المتغيرات والمتناقضات المتصاعدة والتي يلقى كل

منها صلاحيات الآخر علينا أن نحدد بصم ووعي خصوصيتنا الحضارية وهويتنا السياسية والفكرية والثقافية بتعميق الحوار الديمقراطي وإبراز واستنهاض القيم والمثل العقلانية والعلمية المضيفة في تراثنا العربي والعصرى وفي الوقت نفسه نتفتح بلا حدود ولا خوف على علوم وفلسفات وفنون وآداب العصر والفنمين في بقعة مسئولة كل صنوف التبعية والاستلاب.

فالثقافة والإبداع المصريان يستلطان الآن رصيداً عريقاً من الخبرات والمساهمات والمبادرات مستعنيا أجيال رواد النهضة القومية والوطنية لجيل مثقلى ثورة ١٩١٩ ومثقلى اليسار ولجيل التفاضات لجنة الطلبة والعمال عام ١٩٤٦ والتي مهدت لكل المكتسبات الوطنية التقدمية للمشروع الناصري. للنهضة واصعد ثورة يوليو ١٩٥٢، وطى جيلنا جيل الستينيات والأجيال اللاحقة استكمال مسيرة الإبداع الخلاق المسئول في ظل مناخ التعددية الحزبية ومساحة الديمقراطية وحرية التعبير التي نناضل جميعاً خلف قيادتنا السياسية لاستكمالها في جميع مجالات حياتنا.

وفي النهاية نؤكد أن هذه الطموحات الفكرية والثقافية لـ «القاهرة» في عهدها الجديد تتفتح بالاستقلال في رسم سياساتها وتتشبها برغم دعاوى مرضى الشرقة والنكد من أجل النقد (هؤلاء الذين لا يعملون ويزعجونهم أن يعمل الغير) على حد قول العميد طه حسين.. نؤكد وتعترف بأنها تتمتع بثقة ودعم ومباركة غير محدودة من كل من وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى والكاتب د. سمير سرعان رئيس الهيئة العامة للكتاب..

عبد الرحمن أبو عوف

# أيها القارئ

المداخل التي تتيح للأقطار العربية أن تشق طريقها للنظام العالمي الجديد، والتي لا تخرج عن العلم والتكنولوجيا، من هنا جاء بحثه في الوضع الراهن للعلم والتكنولوجيا في البلاد العربية مقدراً إمكانيات التفاعل مع مجتمع المعلومات الكولى.

فى باب «المصوول والغايات، تقدم أروى صالح ترجمة لمناقشة مهنة حول التعبيرىة والواقع الاجتماعى، طرفاها «إرست بلوخ، وجورج لوكاتش»، يقدمان عبر جدلها على صفحات «القاهرة»، عالماً فى فترة انتقالية، حافلة بالأحداث الفكرية والسياسية والاجتماعية، فالتقاس هنا لا يقتصر على نزوع «بلوخ، للدفاع عن التعبيرىة ضد اتهامها بالنخبوىة والعدمية الثقافية، أو نزوع لوكاتش لتأكيد انحيازها الواقعى عبر نلى خصوصه غير المؤتمن «بالانعكاس الأمنى للواقع فى الفن، بل إن النقاش بينهما يتعدى ذلك إلى العرض الوافى للمظمن من التفكير، وهو ما يخصنا نحن القراء، إذ نلتقى بالفكرة والمحيط الذى أنتجها والمؤثرات الفاعلة فيها وغاية مبدعها بعد فترة زمنية كافية لتجنيبنا غشاوة الانخراط فى الأيدىولوجية إلى النظر فى كيفية انبعاثها ونموها وأقولها بعد ذلك.

اشتمل باب «المراجعات، على عدد من الدراسات النقدية التطبيقية، يكتب عبدالرحمن أبو عوف عن رواية «الخباء، لميرال الطحاوى «ترجمة الجسد

هذا عدد جديد من «القاهرة»، يعلى عند محرريها والقائمين عليها فرحاً جديداً.

أولاً، لالتقاء المجلة بقرائها بعد فترة من عدم الانتظام فى الصدور، وثانياً، لأنه عدد تبدأ به «القاهرة، تجديد دمايتها واكتساب مزيد من المرونة والحوية.

فى باب «المواجهات، يرصد محمد عودة نشأة الديمقراطية الحزبية فى مصر، ممثلة بتأسيس الحزب الوطنى المصرى، الذى قام «لينقذ البلاد من الهوة السحيقة التى تردت إليها تحت وطأة المراهبين والمستبدين والسماسرة الذين استولوا على مآبئها ونهبوا ثرواتها واختلسوا بغير حق مواردها، والذى خرجت منه بعد ذلك الثورة العربية، مضيقاً بذلك حلبة مهمة فى تاريخنا الحديث، ومبيناً كيف تجمعت القوى الأوروبية لإجهاض المشروع المصرى للتحديث بإثقال البلد بالديون الفاحشة، واستخدامها نكأةً للهيمنة على الموارد والثروات أولاً، ثم الاحتلال المسمى الصريح ثانياً.

ويقابل هذا الرصد لنهايات القرن التاسع عشر بما يحمل من أحداث، استشراف لموقع الوطن العربى، خلال القرن الحادى والعشرين فيكتب السيد بسين عن «موقع الوطن العربى من الموجة الثالثة، أو مجتمع المعلومات الكولى، الذى يتحقق الآن ومستقبلاً، خلفاً للمجتمع الصناعى، باحثاً عن

وطننا العربي للالتفاف حول «القاهرة» التي تسقدمهم غالباً، إذ تعنى أسرة التحرير دور المبدع في لحظتنا الراهنة التي هي لحظة انتقالية، تفقد فيها المعايير القائمة مصداقيتها بانتظار بلورة قيم جديدة ومعايير أكثر صلاحية، وفي مثل هذه اللظات يكون على الإبداع والمبدعين تبعاً ودور، يتمثلان في الوعي بالانتقالية التي تحملها اللحظة في طبيعتها، والمراعاة على المستقبل ونبد التشبث بالماضي طلباً للحماية، هذا دور المبدع في لحظتنا الراهنة، أما دور «القاهرة» فيتمثل في العرض الأمين لدقائق هذه اللحظة وتجلياتها في مجالات الفكر والأدب والفن، متوسلين بذلك تقديم أقصى نفع ممكن في حدود طاقاتها، بلا تنطوع أو مبالاة، فقط هو الاضطلاع بالمسؤولية التي تعيها أسرة التحرير، كما تعنى الموضوعية التي يحكم بها الوقت على كل نتاج، فيصلى الجيد منه ويبقيه ويحذف الضعيف منه، وهذا هو العقاب الذي ما بعده عقاب.

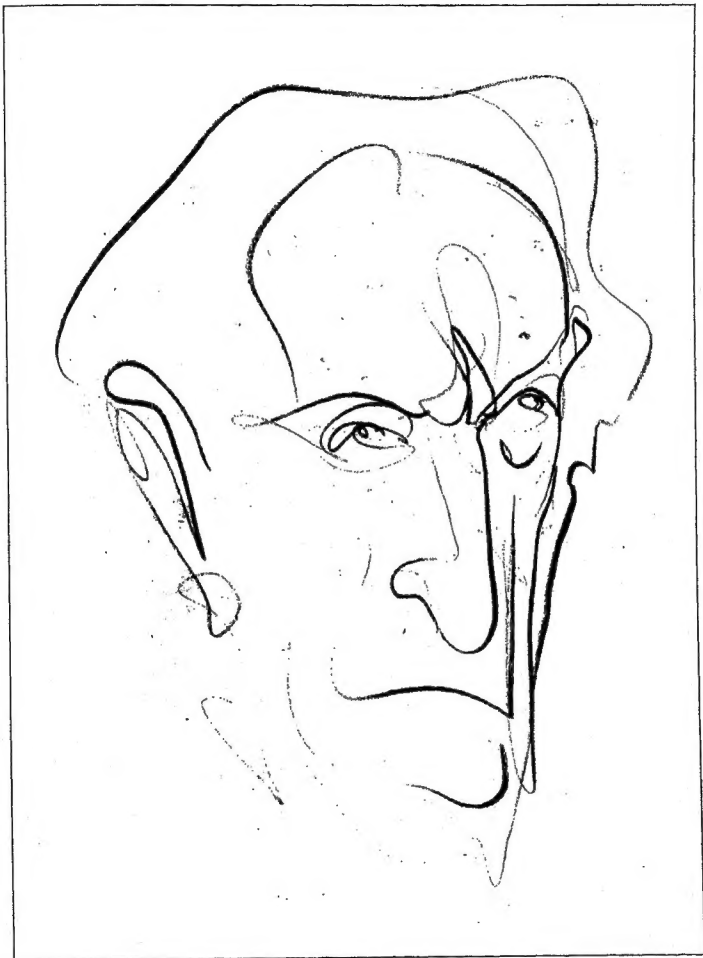
من هذه الزاوية فإن كل كاتب جيد، عضو في أسرة تحرير «القاهرة»، كل شاعر، كل صاحب فكرة وصاحب رأي، لا حصر على توجهه، ولا على تجربته، وفي النهاية أنت أيها القارئ الحكم. ■

التحرير

والموت والمكان، ويكتب نبيل سليمان عن الحداثة الروائية في سوريا، كما يكتب محمد علي الكردى حول المسرحية الشعرية «مقتل هيباشا الجميلة»، لمهدي بندق، ويتناول يوسف الشاروني رواية «النمل الأبيض»، لعبد الوهاب الأسواني، أما وفاء إبراهيم فتستعرض، عبر المنهج النصي، العلاقة بين المعرفة والسلطة من خلال مسرحية «السلطان الجائر» لتوفيق الحكيم.

آثرنا أن تكون مستقيمين مع حركة إبداعية مؤارة وحافلة بالاتجاهات، ليس في مصر وحدها، بل عربياً وعالمياً، فيشهد الملف الإبداعي في باب الإيقاعات والرؤى انفتاحاً على مختلف التوجهات الإبداعية، وترجم السيد إمام مختارات من الأدب النسائي الأفروأمريكي كما يترجم مفرح كريم قصيدتين للشاعر الإنجليزي «كنجسلي إيمز» إضافة إلى إبداعات إدوار الخراط وخيري شلبي وعبد المنعم رمضان وعبد العظيم ناجي وأحمد الشيخ وأحمد النشار ومهاب نصر وسهام جبار وغيرهم من الكتاب والشعراء، الأمر الذي يؤكد توجهنا الجديد والمستمر بالانفتاح على النتاج الإبداعي المتميز، يتساوى في ذلك فرحنا بالجديد المقدم لأول مرة، وتقديرنا للراسخ، صاحب المكانة في سياقه.

في ضوء ذلك، توجه الدعوة مفتوحة لإخواننا وزملائنا من الكتاب والشعراء والمفكرين في أرجاء





# المواجحات

٨ الديمقراطية الحزبية في مصر - الميلاد، محمد عودة. ٢٨ موقع الوطن  
المعرب من الموجة الثالثة، السيد يسين.



**قا** قام أول حزب سياسي في مصر في نوفمبر ١٨٧٩ باسم الحزب الوطني، وكان اصطلاحاً شائعاً أطلق على تجمعات بدأت تتكون من مختلف الشخصيات والطبقات والفئات الوطنية، والتي أشد قلقها وجزعها حول المصير الذي يهدد البلاد والمواثيق التي تدبر مندها.

تولى خديوي جديد في شهر يونيه من العام نفسه بعد عزل أبيه، ولم يلبث أن تنكر لكل ما تعهد به من قبل وكشف عن أنه خدع الجميع طوال ذلك الوقت.

أقال رئيس الوزراء الوطني، واستدعى من الخارج أشد السياسيين رجعية واستبداداً وكان قد غادر مصر هارباً ومطاف أوروبا يدعو إلى التدخل - عسكرياً - في مصر قبل أن تغلق كل الفرج.

وأدركت القوى الوطنية، التي برزت حديثاً إلى الساحة أن لابد لها من التعبئة والتنسيق وأن تتنظم في حزب سياسي على نسق الأحزاب الأوروبية يتولى المواجهة ويقود الإنقاذ.

وعقد المؤتمرون الاجتماع الأول في حلوان لأنها ضاحية بعيدة عن القاهرة قد لا يصل إليها جيش البواسين الذي نشره رئيس الوزراء في أرجاء البلاد وأشاع به الخوف والإرهاب العام.

وضم الاجتماع صغوة من القادة والساسة الذين تصدروا الساحة السياسية الجديدة،

# الديموقراطية الحزبية في

واكتسبوا مكانة رفيعة وشعبية واسعة وأعلنوا مبادئ وبرامج إصلاح وإفقاد ألف حولها الناس وأثاروا اهتمام الغرب، وأطلقت عليهم الصحافة الأوروبية اسم «الباشوات الأحرار» ثم الحزب الوطني.

وكان على رأس هؤلاء محمد شريف باشا «أبو الوطنية والنسور» كما لقب، ورغبه باشا أكشاً وزير مالية مصري صاحب المشروع الوطني لسداد الديون وشاهين باشا وزير الجهادية السابق وأصبح إستراتيجية الدفاع الوطني إذا ما أقدمت الدول على التدخل.. ثم محمد باشا سلطان أو «أبو سلطان ملك الصعيد» كما كان يسمى لشعبه الهارفة في الزيف وداير الصعيد.

وكان الاجتماع ذروة سلسلة واسعة من اللقاءات والمشاركات بين السياسيين والعسكريين والطماة والزعماء الروحانيين والمفكرين والمثقفين الذين برز دورهم مع نهضة الصحافة الوطنية وازدهار الحياة الفكرية والثقافية في عصر إسماعيل.

وانتهى اجتماع حلوان إلى ضرورة إعلان قيام الحزب وأن يكون ذلك في مشروع يطبع باللغتين العربية والفرنسية ويرزق على أوسع نطاق داخل البلاد وخارجها وأن يصل إلى الصحف والدوائر الأوروبية المعنية بالنسالة المصرية، وتضيق ذلك وفوجئت الحكومة بالمشور متداولاً بين الناس على أوسع نطاق وبرز ظهر جيش الجراسيس وكان يقر:

«تأسس الحزب الوطني المصري وقام لينفذ البلاد من الهوة للصحة التي تردت إليها تحت وطأة المرابين والمستبددين والمسامرة اللذين أسفروا على ملأها ونهبوا ثروتها واغتصروا بغير حق مواردها.

قام الحزب ليوراجه الدول الأجنبية التي فُرمت على مصر حكومة لا تمت إليها بصلة أو ينسب ولا يرمى منها لبلاد أي خير بل على العكس لا يعطيها شيء سوى منافع مصالح الأجانب.

إن اللذين المصريين مشكلة مالية بحثة ويلبغى أن تكون وأن يظل كذلك وأن نحل في هذا الإطار، ولكن تحولها للدول إلى قضية سياسية وتخذها ذريعة للتدخل في صميم شؤوننا، ثم تنتهي إلى بسط سيطرتها ومهيمنتها كاملة على البلاد.

وقد أعد الحزب بالليل برنامجاً مفصلاً لثسوية اللذين نهائياً وكدأ بتوحيدها في دين عام وتخلص فائدته إلى ٤ ٪ فقط، وتضمن الأمة كلها سعادته.

وانتهى المشور بقوله:

«لقد عقدت مصر للزم على الوفاء بهذه اللذين حتى آخر قسط فيها وهي ثق ثقة تامة بقدرتها على ذلك بشرط واحد فقط هو أن تتركها الدول الأجنبية حرة في إدارة شؤونها وفي تنفيذ الإصلاحات التي ترى أن البلاد في حاجة إليها ولا تطلب شيئاً آخر.

وواصل المؤسسون في حلوان العمل لاسفاء بناء الحزب، وعلى الأسس والمبادئ الصحيحة التي تقوم عليها الأحزاب الوطنية وللشعبية وذلك بمد جذوره في الزيف حيث الأغلبية الساحقة والتي تعانى كل وطأة الأمة والصحة.

وتألفت لجنة من سلطان باشا وحسن الشروفي باشا وسليمان باشا للطواف ونشر الدعوة واستقطاب المنبرين والملك والأخوان والعمد والمشايخ.. الجميع للحزب الذي قام لرد الجور والظلم الفاحش الذي يسود البلاد والذي يعانقهم ويتفانم يوماً بعد يوم.

وكانت السنوات للثلاث السابقة قد شهدت متعاقبة أسوأ ما عرفت البلاد من الكوارث منذ حقب طويلة، فقد فاض النيل سنة ١٨٧٧ فيضاً طاعياً أغرق القرى والمعاويل والمواشي وشرد مئات الآلاف، وتكثف فيضان العام التالي ١٨٧٨ حيث هم للقط وتكثف المعاجة ونلق الزرع والحراث، وتلاه في عام ١٨٧٩ بهاء الطاعون البقري الذي أهلك المواشي ثم جاء بهاء الكوليرا الذي حصد الأهل.

ولم يبق ذلك مانداً أو رادعاً عن استبقاء الضرب «الفاحشة» كاملة وباستعمال أشد الوسائل بطشاً وتجرداً من الإنسانية ولم يهتز ضمير القناصل ممثلي اللذين وحيلة للسندات الذين أسفروا على سداد الأقساط والفوائد والكوربات عن آخرها، حتى صاح

## محمد عودة

«في مصر حزب واحد للأغلبية هو حزب الجهاج إلى العدالة،

أحمد بك رفعت

المتحدث الرسمي للثورة العربية



«الميد»

الخدوي الذي كانوا يحملونه التبعة في وجه التتصل الإنجليز...

«ماذا تريدون: لم يبق في مصر شيء سوى الجلد على العظم».

وكان الريف المصري قد شهد تحولات وتغيرات جبرية في كيانته بدأت بإلغاء الإقطاع والالتزام المملوكي في عصر محمد علي والانتقال إلى الزراعة الرأسمالية المصرية «رأسمالية الدولة» ثم قفزت قفزة واسعة في عصر الرألي سعيد باشا صاحب «العصر الذهبي للفلاح» بالاعتراف له بحق الملكية.. ودمت بذلك طبقة المشايخ والعمد والأعيان والملأك «المصريين» ولم يجد أبو سلطان والوفد عذام في تصبغة الريف وراء الحزب.. كان الجميع يتطرون المنفذ والمطص.. وانتهت الاتهام مع الريف إلى القوة القوية التي البرقت فجأة على الساحة، في أوائل العام، وأثبتت أنها وجدت لتبقى وهي «الجهادية» أي الجيش.

وكان للقرار الآخر الذي اتخذته الوالي سعيد اختياراً للتلاحين هو إياحة ترقيّة الجنود وصفت الضباط تحت السلاح إلى رتب الضباط، وكان له من الأثر في تاريخ مصر الحديث عامة ما لم يطرأ على خيال أحد.

وكان هؤلاء مستعدين تماماً للانضمام. ويانضمام الريف والمصريين كتحمل بقاء العمود الفقاري والقاعدة للشعبية والتمرد الضارية وقام حزب من نوع جديد.. لم يسبق. من حلقاً متعدد الفئات والطبقات وجمع بين المدنيين والعسكريين.

واتخذ المؤسسون قراراً جريئاً وجرافياً بأن يرفدوا الصحفي السورى «الوطنى» أدبي إسحاق إلى باريس ليصدر هناك جريدة تنطق باسم الحزب.. يحمل اسم جريدته التي كان يصدرها باسم «القاهرة» وأن ينظم تهريبها إلى مصر مخترقة الرقابة الصارمة التي فرضت على الصحف والتي أشتدت وطأتها خاصة بعد إعلان الحزب وقد أناعت وزارة الداخلية التي كان يتولاها (إنذار) قال:

«تكرر الإنذار لأصحاب امتياز الصحف عموماً بأن يسلكوا الطريق المعتدل المرافق لقانون المطبوعات مع ملاحظة ظروف السكان والأزمان ولكن لا نزال نرى.. مع التأسف.. خروجهم عن هذا الموضع

لطفى، وأنهم أرسلوا أدبي إسحاق على نفقتهم ليصدر جريدة القاهرة في باريس».

وكتب جون فينيه وهو سويسرى وتاجر قطن ومصحف «اشترأكي» ومراسل لجريدة السبيل «الاشتراكية» ومندوب الاشتراكية الدرية في مصر قال:

«سبق إعلان الحزب سلسلة من الاجتماعات السرية في منزل سلطان باشا لم يستطع جواسيس رياض الكشف عنها وكان محورها تكوين حزب سياسى عصرى يمثل الأمة» وحرص المؤسسون على ضم الريف بالأعيان وزجال الأديرة، كما حرصوا على ضم العسكريين وذلك ليكون للحزب جناحان يكفلان حمايته من الضربات والنبش المتوقع من رياض».

وبعد جهد مكثف في تقصى الحقائق انتهى مراسل جريدة «التايمز» البريطانية إلى أن:

«رسم في أذهان المصريين جميعاً وعلى اختلاف طبقاتهم أن احتلال البلاد وشيك الوقوع وأنه إذا لم يسارعوا إلى تداركه فسوف يتاجلون به واقعاً محتملاً... ومن هذه الحقيقة ولد الحزب الوطنى».

وكذبت مجلة «الدبلوماسية الأوروبية» الفرنسية:

«أصدر الحزب الوطنى المصرى منشوراً وزع على نطاق واسع في مصر وإن لم يستطع أحد حتى الآن أن يحدد أو يؤكد مصدره ولا جدال في أن الحزب ثمره طبعية للبذرة التي زرعها انقلاب ٧ إبريل من العام نفسه في مصر».

«وقد ثارت العاصفة مدّت تولى رياض السلطة وقوبله بتعيين مراقبين مائتين أحدهما بريطاني والآخر فرنسي، وسلطات أربع من سلطات الزبزين الأجبيين في حكومة فويل الأخيرة» وأدرك المصريون المغزى وأنه يندب بأسراً أنواق».

وكانت صحيفة «الريفر» الفرنسية التي تصدر في الإسكندرية شديدة التعاطف مع الوطنيين.. وتحدثت حاجز الإرهاب لاحتدامها بالامتنيازات الأجنبية ونشرت تحليلاً مستفيضاً بطول: «أهم حدث يتكهن به هذا العام... قالت:



## الديموقراطية الحزبية في مصر

واستمرارهم على طريق غير محتلة ولا يتحدها سوى تخديش أذهان العامة..

وكان «أدبي إسحاق» واحداً من أبناء القاطلة الفكرية والفنية التي وفدت إلى مصر في عصر إسماعيل هرباً من الاضطهاد الثمتماني ووجدت التربة الخصبة لتمارس مواهبها وتطلق قدراتها وتنفوخ مع شعب مصر في فتارة ومشاكله.

وقد اشتغل أدبي إسحاق لبعض الوقت بالسرحد ثم تحول إلى الصحافة وأسدر مع أحد مرابطيه سليم نقاش صحيفة في الإسكندرية ثم انتفى بد جمال الدين الأفقاني، وتلمذ عليه وأصبح من أقرب مريديه، وجعل من جريدته لسان حال الأستاذ..

وصدرت الجريدة ووصلت إلى مصر وكانت الأيدي تتخاطفها وبلغ ثمن النسخة في بعض الأحيان جنياً ذهبياً.

ويعلن الحزب وإذاعة للنشور ويصدر الجريدة بثلث المسيرة... وللحزب الطويل.

كتب الشيخ محمد عهده في مذكراته:

«تداول الناس منشور الحزب وكان أعنف هجوم شن على رياض باشا.. وزرع منه عصفرون ألف نسخة ولم تستطع الحكومة جمعه أو مصادره أو الكف عن أصحابه. وتداولت الإشاعات أنه صدر عن جمعية سرية تكونت في حلوان بقصد جمع صفوف المعارضة ضد رياض وأن على رأسهم شريف وراغب وسليمان وشاهين وعمر

«تم تداول خلال الأيام الماضية كراس صغير من بضع صفحات وزع على أوسع نطاق في القاهرة والإسكندرية وجاء فيه أنه صدر عن الحزب الوطني المصري وأنه تكون ليخدر الناس ويحذروهم من خطر داهم يزحف سريعاً على البلاد وإن يتوقف حتى يحتلها».

«إن الحزب يؤمن بأن عليه واجباً مقدساً نحو الأمة التي يجب أن تتمسك بسيادتها واستقلالها وألا تستسلم أبداً لأي مستبد أو مستعبد، وأن طريقها إلى الخلاص هو أن تحبى أقراباً، وتشدّ وعيها وأن تعلم كل فرد في الشعب كيف يحمي حقوقه ويؤدى واجباته».

ويقول الكراس: «إن الحزب لا يعترف بالحكومة القائمة لأنه لا صلة لها من قريب أو بعيد بمصر أو المصريين وأنها حكومية فرضها الأجانب لصلحمة الأجانب الذين أصبحوا السلطة الفعلية في البلاد، ويخونون من الخديوي واجهة يعملون من زوالها».

ويختتم المنشور بقوله: «إن أمة وادى النيل في مصر والسودان لا يمكن أن يهتبي بها المصري إلى الوقوع تحت وصاية أجنبية تغصب استقلالها وتتهيب ثرائها ويقيم رعاياها بالصناعة في ظل الامتيازات بينما يحرم المصريون من بدوهم الحقوق».

ويقول الكراس: «إن حكومة البلاد لابد أن يتولاها رجال من أبناء الأمة يختارهم للشعب بإرادته الحرة، فلا يمكن أن تقبل الأمة حكماً تابعين لهذه الدولة أو تلك وأن أمثال هؤلاء لابد أن يزاحوا وألا يكون لهم مكان في مصر... وأن الحزب وضع بالمثل «برنامج إصلاح عام» لسياد الدوليين عن آخرها، لأن مصر تريد أن تكون أسيطة في معاملاتها مهما تكن الضحية وأن مصر لا ترفض الاستعانة بخبرة الأجانب ولكن بشرط أن تقرر مصر بتحديد نطاقها وهي لهذا ترفض أية مراقبة مالية دولية وأي تدخل في شؤونها الداخلية يرمى إلى فرض نظم إدارية أو مالية، وتختتم «البريفر» تحليلها قائلة:

«يؤكد الحزب الوطني أن مصر ترفض تماماً أن تكون مجرد اسم صلاح جغرافى وأنها مصممة أن تنفض عن نفسها أى قيد على إرادتها وأن تمارس حقوقها كاملة وأن تفت

في وجه كل المضارين والمرايين والتصابين الذين يقرصون بها في كل ركن».

«إن المسألة المصرية مشكلة مالية تحل في هذا الإطار وحده، ولذا ما أسرت الدول على أن تجعل منها قضية سياسية فلا بد من حسم الأمر ووضع حد فاصل للتدخل الأجنبي الذي تقاوم حتى بلغ الذروة»!!

وكانت ديون مصر التي استأجلتها تبلغ تسعين مليون جنيه إسترليني، ولكن كان مما تملقه فعلاً أقل من نصف هذا المبلغ ولهذا سماها الدبلوماسى للمصطفى «مالورتي» أكبر عملية تصب في القرن للتابع عشر.

وتشير قرض منها «وصف بأنه» أنشئ قرض في كل تاريخ المالية للدولية، وكانت قيمته ٣٢ مليون جنيه إسترليني من ذلك إنجليزى.. واقترضه الخديوي لتمويل حملة على العبيدة ولكن لم يسلّم منه سوى ثلاثة عشر مليوناً، وتوزع الباقي بين السماسرة والمرايين والمحتالين، وقد تأمرت بريطانيا على الجيش المصري في تلك الحملة حتى أبود عظلمه وكانت أكبر نكبة عسكرية في تاريخ مصر حتى ذلك الحين وبقيت بريطانيا ما أرادت من تعظيم العلم الأفريقى، المصري.. مقدمة للتعظيم مصر.. نفسها!!

وأشارت حصص الدين ضمير، بريغان سمهوركى، فكتب دراسة بعنوان «الدول على المصريين»، أثبت فيها أن المصريين بالحصوات القطعية سدوا كل ديونهم مع فائدة ٦ ٪ ولكن بالحصوات الأوروبية سوف يظلون طوال حياتهم مكبلين بها.. وهذه أغرب قصة مالية في هذا العصر.

وكتب أحد قضاة المحاكم للمستظفة في مصر كتاباً باسم مستعار تحت عنوان «أوروبا في مصر» قال فيه: «إن الدوليين المصرية وصمة تلطخ اسم أوروبا وتاريخها للأبد، وإن يغفر التاريخ للأوروبيين ما اغتصبوه واستنزفوه من دماء المصريين».

وكتب أحمد حرايى باشا: «لما رأت الأمة ما آلت إليه حالها وما تزعج من وطأة التدخل والاستغلال على السطخ كل الطبقات وباد التلق على مصير البلاد وتكون في طحوان حزب جمع في قيادته صفوة الشخصيات العالمية للتمام

والعلماء وأهل الفكر والرأى واستقر بهم الأمر على إصدار منشور يعرف الناس بقيام الحزب وجندت الحكومة كل جواسيسها ليكتشف من يكون هؤلاء المؤسسون ولكنها لم تستطع ذلك.

وهكذا ولد الحزب الأول في تاريخ مصر. وكانت الولادة مجيدة وإن كانت صيرة.

وكان عام ١٨٧٩ عاماً صعباً منذ يومه الأول وتعاقت خلاله الأحداث «الجسام» الواحد تلو الآخر وبذلت في مجلس شورى النواب «البرلمان».

وكان ٢ يناير من كل عام هو الموعد المحدد لبده الدورة البرلمانية وكان الاحتفال المهيب يقام في القلعة ويفتتحه الخديوي بحضور الأمراء والذوات والطماة والرؤساء الأرواحانيين الثلاثة وقناصل الدول الأجنبية.

وكانت المداخل تُطلق ويصطب الجنود وتخرج المشاهير إلى الشوارع لشهد الاحتفال.

وحدث لتقاليد «الدورة» على أن يلقى الجنداب الخديوي «مسألة الافتتاح» ثم يصرف وتعتقد بعد ذلك لجنة الرد على خطاب الجنداب الأفخم وتكون من عشرة نواب يحداهم المجلس، وحينما تنتهى من إعداد الرد تخبّه به إلى السراى، حيث يقام احتفال مهال يستمع فيه الخديوي إلى الرد، ويعود الأعضاء بعد ذلك لبدأ العمل. وكان كل شيء يتم في سلام منذ قيام المجلس سنة ١٨٦٦ ولكن اختلف الأمر هذه المرة: تولى إلقاء الرد الحاضر «عبد السلام بك المولى» الذى برز إلى الساحة السياسية منذ الثورة السابقة وعزز مكانته حتى اكتسب لقب «زعيم المعارضة» واجتذب اهتمام الأوروبيين وأصحاب الفصاة والمماصة للمصريين، واختلفت لغة الرد هذا العام.. قال:

«الجنداب الأفخم.. نحن ممثلو الأمة المصرية والمدافعون عن حقوقها ومصالحها والتي هي فى الوقت نفسه أهداف الحكومة، نشكر الجنداب الأفخم على دعوة مجلس شورى النواب للاعتقاد ونأمل أن تكون أولى مهام المجلس مناقشة مشاكل المالية والأشغال العامة وكل المشاكل الأخرى التي تحي المحافظة على مصالح

الأمة وحقوقها. إن خطاب سموك يخلق مع روح العصر الجديد ويبحث الأمل في الأمة والتي تتمتع إلى أن تسترد مجدها الماضى وتصبح دولة قوية مهابة.

وكان الخطاب المركز المقتضب موجهاً إلى الوزارة القلقة، والتي يرأسها نوبار باشا ويولى وزارة الداخلية فيها رياض باشا، والتي ضمت لأول مرة في تاريخ الخطابات المصرية (وزير بريطانيا للمالية ووزير فرنسا للأشغال العامة والتي لم تكن تكثرث بالمجلس، ويرفض وزراؤها خاصة الوزراء الأجانب المصنوع إليه أرمناشة ما يطلبه النواب وفق مواد الدستور.

وقد غاض السخط بأعضاء المجلس وعقدوا العزم على أن تكون الدورة حاسمة وتجر الموقف وتصل في المشاكل الملحة التي لا تجد حلاً.

ومهد الأعضاء لذلك بحملة صحفية «ساذجة» في الصحف الوطنية بلغت ذروتها في الأسبوع السابق على انعقاد الدورة.

كشحت صحيفة «الوطن» بقلم رئيس تحريرها «مخايل عبد السيد»:

«تقطع البلاد منذ زمن طويل إلى توليد سلطات مجلس شورى النواب لأنه بغیر ذلك لن تقوم أية حياة، دستورية أو مسئولية وزارية، ونحن نسأل أنفسنا إذا لم يكن الوزراء مسئولين مسئولية حقيقية أمام مجلس النواب، فأن تكون مسئوليتهم أمام بريطانيا وفرنسا حزمة السندات والدلائل واستطردت للجريرة لاندول:

«إن أهم ما نحتاجه للبلاد الآن هو برلمان حقيقى يولد سيادة القانون ويقوم العدل ويسعى لترقية وتطوير للنظم والمؤسسات ويوظف رعى الناس، وأن يدركوا أن الحكومة القائمة لا تطهر وأنها لا تجزم أحد سوى أطماع الدول الأجنبية واستطاع مراسل «النايس» أن يندبأ بما تفر به الدورة «الساذجة» وكتب:

«تدل الدلائل كلها على أن دورة مجلس شورى النواب القادمة سوف تكون عاصفة وأن النواب مصممون على أن يؤكثوا حقهم فى مناقشة المسائل المالية ومشكلة الدين خمسة» ويصرح قادة الرأي العام هنا بأنه



## الديمقراطية الحزبية في مصر

لا يخلو أن تستهلك خدمة الدين سبعة ملايين جنيه سنوياً في بلد كل إيراده لا يتجاوز تسعة ملايين وأن الوطأة تقع على أشد الأهالي فقراً وهم اللاحقون الذين لا يجدون القوت والموظفون الذين لا يتقاضون مرتباتهم لأشهر طويلة بينما يقبض الموظفون الأوروبيون والبريطانيون مرتباتهم المالية بانتظام.

وكان مجلس شورى النواب قد تأسس سنة ١٨٦٦، وكان أحد الأقسام الأساسية في برنامج للتدوير «إسماعيل الطمروح» للتحدث وقال مرسوم إنشائه:

«اقتضت إرادتنا العلية إنشاء مجلس شورى أممية وطنية لما نطم من أن جمع الآراء في أمور المالين والمداولة في مصالح البلاد والرعية مع هؤلاء الوطنيين من مقتضيات حسن النظم وموجهات كمال الاندماج ونظام راحة الأيام ومزاياها أن يكون الأمر شورى بين الرأى والزعية كما هو مرعى من أكلر الجهات.. ويكتفى كون الشارع حث عليه بقوله تعالى: «وشاورهم فى الأمر» وقوله أيضاً «وأمرهم شورى بينهم» واختلعت الدورة الأولى لمجلس شورى النواب فى يوم سعيد هو عيد ميلاد سعادة أئدينا، لذلك نتم فيه السرورية والفرح.

ولم يكن «إسماعيل يريد به مجرد «ديكور» ولكن أن يكون أداة فعالة فى تدعيم «مشروعه الوطنى» أن تكون مصر الجسر الذى يترقى عليه حضارة لغرب وحضارة الشرق كما قال:

ولم يبق المجلس من غراخ، وفى حديث رئيس الوزراء نوبار مع وزير خارجية فرنسا فى ذلك الحين قال:

«إن مجلس شورى النواب المصرى يقف على أرض راسخة وقد تم اختيار النواب من مشايخ البلاد وبواسطة الشعب نفسه ولم تتدخل الحكومة سوى بالتصديق وأصبح على ذوى الشخصية والفرد منهم أن يقدموا المشورة والتوصيات للمديرين حول المشاكل والمشاريع العامة».

«إنه برلمان حقيقى ومدرسة يتعلم من طريقتها الشعب ويتدرب على ممارسة السلطة وعلى ترقية شؤله وتطوير حياته، وهو فى الوقت نفسه حلقة الاتصال والتفاعل بين الأهالى والحكومة».

وكان المجلس دعامة مهمة لبرنامج التحديث الذى كان يعلم «إسماعيل بتحقيقه وأن يسرد به مجد أبيه «إبراهيم وجده محمد على وأن يزيل آثار الركود والانحسار فى عصر عباس لم سعيد كان يلطم على الذى التقرب والبيد أن يخلق فئات ومطبقات مستترة يعتمد عليها وتدفع عنه هجمات وغارات قوى الرجعية والتخلف وكانت متغلطة ومترعبة»

ومرت مياه كثيرة تحت جسر مجلس شورى النواب، وانزوى حيناً واحتجب وصمت حيناً، ولكنه تشبث بالبقاء وحينما تناقشت الأمة وتطرت العلل، عادت الروح واسترد اعتبارها وهب ليفض الصدأ الذى تراكم.

وعبرت جريدة «الوطن» عن عردة الروح هذه قائلة:

«إن مجلس شورى النواب الذى يندم منذ سنين طويلة لم يحدث أن ناقش أية مسألة مالية أو داخلية مهمة وقد ضاع معظم النواب ذرعاً بذلك وهم يتساملون كيف يمكن أن تدعى حكومة أنها مسئولة إذا لم تعترض لأعضاء مجلس النواب بق مناقشتها ومحاسبتها، إن أعضاء المجلس جميعاً يفكرون من الشكوى من موقف للنظار إزاءهم ومن زرداتهم للمجلس ويصرحون بأنهم طلبوا مزاراً إلى المستر ريفرث وليسون وزير المالية أن يحضر إلى المجلس ليناقش المشاكل المالية ولكنه كان

يرفض في كل مرة. ولم يكن الوزير الفرنسي  
المسيو دي بلوفير أفضل حالا، وقد أرسل  
ذات يوم تقريراً إلى السجاني كنتت بعض  
قفراته غير واضحة وحيدة. طلب المجلس  
حضوره لمناقشته اعتذر وطلب مهلة ثم ما  
لبث أن أرسل إلى ناظر الداخلية يتوسل إته  
متمسه، برأيه الإرادة في التقرير وأن يعتبر  
وهذا أمر لا يمكن أن يحدث في أي برلمان  
في أوروبا.

وعزز أدبي إسحاق، العملة وشاركه  
في الهجوم وكتب:

«إن ما يراه حضرات القناصل، من أن  
تكون الحكومة مطلقة وقائمة بذاتها لا تجاني  
بمصلحة الأمة، أمر مخالف للتصور للشورى  
ميط لأحكام اللائحة الوطنية، وكنا نظن أن  
حضرات القناصل أكرم وأريد من أن يفتنوا  
الحكومة المطلقة والتي يني فيها الكل في  
واحد على الحكومة الشورية التي يقوم فيها  
الواحد بالكل ولكن تحسبنا من ساداتنا  
الأروبيين على أن يمسروا على استبدادنا  
بولما يبحر نثر الحرية وأن يصمموا القذف  
بنا إلى هاربة المسموية في حال كونهم  
يرشدونا لأسباب الدنيوية، واستطرد قائلا:

«هكذا تولى المسكر ريفرزي وهامسون  
وزارة المالية أومع لذلك أنه أبعد ما يكون  
عن الاستعداد والاستعداد، وأنه سوف يسعى  
الجميع من العذل شراباً زلالاً وخاصة الفلاح  
الذي تولت عليه للتطويع وزادت عليه  
التوازل ولكن حدث هذا الأسرع ما دل على  
أن الدهر لم يرفع عن الفلاح العقاب وذلك أن  
المسكر ريفرزي وولسون أرسل مشورا إلى  
المديرين للفخام والمأمورين لكرام مفاده أن  
يحصروا من الفلاح الأموال المتأخرة من  
سنوات ٧٦ و٧٧ وأنه إذا تأخر الفلاح عن  
الدفع، عليه لإزماء ببيع مواشيه وأرضه  
وعقاراته بل زاد على ذلك بأن الاحتمالة  
بالتقاسم التقيدي أي الفتنة والكراياج وإذلك  
نأمل أن مجلس النواب الذي يفتقد يوم  
الخميس القادم يبطل كل ذلك.

واختتم المقال:

«إن سادات الأروبيين ويحسمون في  
مشاكلنا المالية ويزيدونها تعقيداً ويطلونها  
بكل الحيل السياسية حتى تجرد من أكبر  
للمحتملات وأعدت المشكلات ويظنون إليها

روح المسألة الشرقية بذلك، يمرقون أفكارنا  
ومشاريعنا نحو الإصلاح الذي نريده  
ونخلص من الدين سبباً من أمانه من  
مثلة ومهالة.

وبينما كان الجدل على أشده في لجنة  
المجلس وقائعته والحوار محمط ملتبس على  
صفحات الجرائد، فوجئت البلاد بالحدث  
الذي لم يسبق والذي لم يوقعه أحد أو يطرأ  
على خياله وشهدت شوارع القاهرة صباح  
يوم ١٨ فبراير سنة ١٨٧٩ مظاهرة عسكرية  
حاشدة تضم ٢٥٠٠ ضابط من ضباط  
الجيش وملابسهم وأسلحتهم يتقدمهم عدد من  
أعضاء مجلس شورى النواب تشق طريقها  
إلى ميدان لاظرغلي مقر الحكومة.

وحيثما وصل المتظاهرون تجمعوا في  
فناء السبتي، والتدبروا وقد منهم ليقابل رئيس  
الوزارة وشرع له شكواهم وتظلمهم من قرار  
صدر قبل أيام ويخصى بعضهم جميعاً من  
خدمة الجيش وذلك بعد ما أمضوا ما بين  
التي عشر وثمانية عشر شهراً لا يتقاضون  
مرتباتهم.

وعاد لثود فبهلهم أن رئيس الوزراء  
وزير المالية يرفضان مقابلتهم وأنهم يرون  
في مطالبتهم خروجا على النظام العام  
وأيامهم بالانصراف على الفور.

وبارت تلكه الضباط والتذمت مجموعهم  
إلى الداخل واقتحموا مكتب رئيس الوزراء  
ولهبأروا عليه لكراً وركلا وإطلق بعضهم  
يبحسون عن وزير المالية الإنجليزى لينال  
الجزاء نفسه.

وتحالت الهتافات بسقوط الوزارة الأدبية  
وسقوط رئيس الوزراء «بالع القسطرة، التي  
أشهر بها الأرمن وسقوط «ثوبار ستون،  
وأيامهم بالانصراف على الفور.

وسارع بعض منهم إلى قصر عابدين  
التحريب لإبلاغ الخديوي الذي انطلق على  
الفور في حربة مكشوفة وكعبة من الجلود ثم  
صعد أعزل إلى حيث كان الضباط على  
وشك الإجهاد على رئيس الوزراء ووزير  
المالية واقتحما. ثم هذا ثلثتهم ووقف في  
الشرقة وألقى خطاباً تمهد فيه بهت مشكلة  
وتسوية المطالب، وطلب إنهم إخلاء العبدى  
والانصراف.

وتلكا بعض الضباط في تفهيد الأمر  
وكتأرو حاملون «طبجات» في أيديهم قعاد  
لغديوي إلى الشرقة وصاح فهم:  
هل أنتم ضباطي؟  
وأجابوا جميعاً:

نعم.  
«إن انصرافوا.. إن الطاعة أول واجب  
على الضباط.  
وأطاعوه.. وحسم السروق. وهذا وكأنه  
استرد كل سلطته وهيبته.

وما إن عاد إلى القصر حتى أمر  
باستدعاء كل القناصل فوراً، ليعان لهم أنه أن  
يسطيع أن يضمن الأمن والنظام في البلاد  
مساندت هذه الوزارة في السلطة وأنه قرر  
إقالتها وعهد إلى ولي العهد الأمير محمد  
توحيق بلاطة بتولى الوزارة الجديدة.

ولم يملك أحد أن يعترض.. وكان  
التفصيل البريطاني قد التقي مع رئيس  
الوزراء ووزير الداخلية في صباح اليوم نفسه  
ليقبلهما أنه وصلته مطامرات جول تشوب  
شرد في صفوف الجيش وأنه لابد من اتخاذ  
تدابير عاجلة ولكن الألائين نفا ذلك، وبأنه  
وكذا له «هذه المطامرات التي وصلته ولم  
يفخر لهما ذلك لأن الحادث في رأيه «كان  
أسوأ وأخطر ما حدث في عصر في القرن  
للتاسع عشر، ولم يتأكد ذلك إلا بعد بعض  
الوقت، وأنه كان رفع هضاه القمع عن مارد  
مجهول.

وكان رئيس أركان حرب الجيش  
المصري د. الجنرال ستون باشا الأمريكي  
وعقب على الحادث قائلا: «لم يكن فصل  
الضباط يهدف إلى التوفير في الشيزية كما  
أدعى ريفرزي وولسون ولكن هدفه كان  
تجريد الخديوي من أية قوة يمكن أن يحمي  
بها أو يدافع عن استقلال مصر.. وكانت  
مجرد بداية لتصفية الجيش عامة ثم  
الأسطول ثم إضلال السدائر والمساعد  
المصرية بالهجة نفسها، وأن يدمر الجيش  
إلى قوة بوليس لفظ الأمن لأن مصر في  
رأيهم لا تحتاج إلى جيش» II

وامتدت البلاد كلها للموجة وكان أهم  
تأثيرها، كخفت الحادث للجندي من قربها،  
ومن ذلك الحين أصبحت هي ومجلس النواب  
يعتلان العاصرية.

شرعية بقائهم في السلطة باسم حكومة دستورية مسئولة.

ولهذه الأسباب فإن المجلس سوف يظل منعقدا حتى يخطر في كل المسائل التي يرى أن من حقه النظر فيها.

وتعاقب الأعضاء على المنبر يؤكد كل منهم ما أعلنه زعيم المعارضة - في جلسة عاصفة - وأرجع على نائب رئيس الوزراء الرجل الصارم قوى الشكامة الذي لم يعترف أو يكترث يوما بالمجلس أو «الشورى»، ولم يدر ما يفعل وسرت الأنبياء في الدخائل والخارج وتناقلتها الركاكيات، وطيرها التناقل إلى حكوماتهم، وعكف المراسلون الأجانب على تفسيرها وتقييمها.

قال مراسل «التايمز» البريطانية:

«فوجئ الرأي العام في مصر بتحويل مجلس شورى النواب إلى برلمان حقيقى خلال هذه الدورة وأنه يصر على أن يمارس حقوقه وسلطانه كاملة ويرفض أى قيد عليها أو تنازل عن شيء منها، بل يشهد بكونه الممثل الشرعى للشعب والمطرب به الدفاع عن حقوقه، وقد أثار ذلك أشدّ انقلب لدى الحكومة ورأت تداركا للخطر قبل وقوعه أن تواجهه مبكرة واستصدرت مرسوماً بفضل الدورة ونخب رياض باشا رئيس النظار ورجل الحكومة القوى لم يكن فى أى يوم من الأيام من المتحاطفين مع المجلس وحمل المرسوم بعض الدور. وألقى خطابا رقيقا امتدح فيه المجلس وأشاد بخدماته وجهوده وأعان الأعضاء لهم أدرا واجبه على الوجه الأكمل وأنزل الوقت قد حان لكى يتريحو من عتله العمل.

«فوجئ رياض ولا ريب أنه لم يصدق عليه وأذنيه حين وقف ضمنو بالمجلس منفعا ليعان باسم الأعضاء جميعا رفض مرسوم فضل الدورة وأن الأعضاء على عكس ما قيل لم يفلحوا شيئا ولم يقرروا بأى عمل أو واجب مما يقترض أن يظفروه، وأن مهمة المجلس الأولى والأخيرة هي محاسبة الحكومة وإلزامها على أفعالها ولكن شيئا من ذلك لم يحدث على الإطلاق.

«وتابع الأعضاء على الملصقة ليعان كل منهم ثلوا الآخر إجماعهم على رفض القرار واستمرار المجلس ومشرورة أن يخفض كل



## الديمقراطية الحزبية في مصر

وأول حكومة تعرفها مصر، وليس هناك ما يوصف به ذلك إلا الفصح والفجر السياسى الصارخ؛ كانت حكومة أقامها الأجانب بالأجانب ولأجانب ولم تكن تكترث بأحد سوامهم ومع ذلك لم تكترع بريطاني عن أن تصفها بالماجنا كارتا المصرية... وليس هناك زيف أو نفاق وإقتراء على الحقيقة يفرق ذلك.

ولم يكترث الخديوى بمكره الدولتين وقد أصبح وثاقا بأن هناك من يحتمى به فى التواجهة ولم تذبذبت أن أسعفه الظروف بالمدت الثلاث...، والذي تجاوز كل الأحداث.

كانت الدورة البرلمانية تفضى عادة فى شهر مارس من كل عام، وكان وزير الداخلية أو رئيس الوزراء يذهب - وفق طقوس ومراسم تقليدية - ليشكر النواب على ما قاموا به، ويعلن فضل الدورة ويصصرف للجمعيع يسلم إلى قراهم ودوايرهم حتى يلتقوا فى الدورة القادمة.

وفى هذه المرة ذهب نائب رئيس الوزراء رياض باشا وتلا خطاب فضل الدورة وشكر النواب على كل ما بذلوه من جهد وعناء. ولم يكمل خطابه، لأن زعيم المعارضة فى المجلس انقضض خلافا للأصول واعترض خطا: «إن مجلس النواب خلال دورته الحالية لم يكن ذا قيمة، ولم يكن ذلك بسبب منه ولكن بسبب الحكومة، وإصرار وزير المالية البريوطانى ووزير الأشغال القردسى على رفض الحضور إلى المجلس والإد على أسئلة واستجوابات للنواب، وهو الأمر الذى يبطئ

وأوفى الخديوى بما تعد به وأعيد الضباط جميعا إلى الخدمة ولم يمس أحدا منهم بأذى وسارع وزير المالية ويكرز ويلسبون بعقد قروض عاجل من بنك روتشيد سد به كل رواتبهم ومأثراتهم.

وحقق الخديوى ثأره وشفى غليله من نوبار الذى تنكر له وانقلب عليه وأصبح رجل بريطانيا الأول والذي يصح للتحفل عاجلا وليس آجلا..

وطلب نوبار فى اليوم التالى على الفور إلى القنصل البريطانى أن يؤمن رحيله من مصر ويصره إلى بريطانيا «لاجئا».

واحتفالا بما حدث «أقام الخديو حفلا فخرا» بالتصريح دها إليه كل ضباط الجيش المصرى بدءا من رتبة الكباشى وطاق بهم وصافهم جميعا وتلف معهم فى الحديث وأكد أنه لن يهبط حتى تتحقق كل مطالب الهندية.

ولقد الخديو حسن نواياه بأن رد اعتبار عدد من كبار الضباط «الغلاطين» الذين استجدهم واضطهدهم من قبل وفى مقدمتهم القائمقام أحمد هرايى الذى عينه بارو فى السبعة وقائدا للفرقة الرابعة مشاة ٢٤ جى آلى بيادة» وللواء على الرويى الذى عينه بارو ورئيس مجلس للمصريين وللواء مسد القاضى الذى عينه بارو فى السبعة مع قيادة الفرقة الثانية مشاة ٧ جى آلى بيادة» وكان إسماعيل قد ألقى بهم وصدا بأنهم «بذرع مصر» سعيد باشا، ورد هرايى بأنهم «بذرع مصر» ولم يفرغها له من البداية إلى النهاية!!

ولم تعرف الدولتان «الغضبان» بكل ما حدث، وتذنب به وأعلنت ذلك فى مكره شديدة اللهجة زعمت «أن إقالة وزارة نوبار باشا تعطى السودة إلى السلطة المطلقة واسترئاد الخديوى لطغيانه واستبداده القديم وإطاحه بأول حكومة مسئولة تتولى السلطة فى البلاد.

واستغزت المذكورة القنصل الأمريكى فانمان ويحث إلى واشنطن برسالة لاذعة تعقيبا عليها تجاوزت كل قوانين الدبلوماسية.

«لا شيء يبعث على الهزة وللزراعة مثل هذه المذكورة وتباكيها على حكومة نوبار ووصفها بأنها كانت دستورية مسئولة



الظفار - مصريين وأجانب - لرقابة المجلس وأن يكونوا مسؤولين أمامه مسؤولية كاملة وأن على الحكومة أن تلتزم بأن تكون حكومة ديمقراطية حقيقية وأبست مجرد شكل وقال أحدهم: إن مهمة المجلس لم يحقق منها شيء لسبب واحد هو أن الحكومة لا تعترف بالمجلس ولا تحترمه ولهذا قرر الأعضاء أن يختصموا في المجلس وأن يظلوا في حالة انعقاد حتى تتحقق كل مطالبهم .

واختتم مراسل «التاميم» رسالته المطولة: «لم يستطع رياض باشا أن يقوم بدور كبريوس في مجلس العموم حينما استدعى الجيش لفرض الثورة وبذلك تحقق لزعم المعارضة أن يقوم بدور موزيلو في ملعب التنس، وحيث انطلقت أول شرارة الثورة الفرنسية وكان مهرايو قد تحدث مرسوم الملك لويس السادس عشر بفرض دورة المجلس الملكي وانتقل بدواب المطبقة للنخس» «الخالصة» إلى ملعب التنس الملكي وواصلوا الانعقاد هناك وصاح صيحة دخلت التاريخ: «إننا هنا بإرادة الشعب وإن نغادر إلا على أسنة الرماح» وبدأ تاريخ فرنسا الحديث .

وأدركت الدولتان مفزى ما يحدث ولله شرار طغايير من بركان يهدد بأن يهدى وفقرنا أنه لابد من ضربة رقابية وأهدى وزير المالية إلى الحل - وكان دائم للتفكير فيه - وهو «إعلان إفلاس مصر» وسوف يمكن ذلك للدولتين من أن تعلن وضع اليد على مالية مصر، وبالطبع على سيادتها، وأن تقوم بدور «السديك المصفى» .

وتسربت أنباء «الشروع» وهزت البلاد كما لم يهزها حدث من قبل، وأدرك الجميع بلا استثناء أن هذه هي الضربة القاضية، وقاع الهاربة التي يدافعون إليها البلاد.. وتفجرت براكين الغضب واستقر الجميع من الخديوي حتى آخر مواطن..

وتولت الصحف الوطنية التوعية والتميلة وكتبت «مرأة الشرق» ولتلك كل الصحف في حملة متصلة:

«مهد فتح قيادة للسويس طريقاً قريبا للحدود الأوروبية تملك فيه إلى البلاد الآسيوية، وكان ذلك أقوى منه لأنكارها ومحصرك لهممها إلى الانطباع لتملك تلك الأنظار، وهم يطمنون أن القطر المصري

و وادى لليل هما السبيل الوحيد للقتال في كبد تلك البلاد، ولو قامت فيها حكومة وطنية قوية وضعت في الكلمة الأجنبية لتعسر عليهم حينئذ ثقل هذا القصد الذي مازال نصب أعينهم جميعا بل ربما ساقهم أهل البلاد المصرية إلى نيله ومن ثم ثمر الدول أنه لا فائدة من التراجع فإن ذلك يمكن الحزب الوطني من إجراء الإصلاحات في البلاد ولم شعبا فصدوا إلى مقاومة مفروعا ومعارضة استقلالاً.

ولا تخفى بريطانيا هدفها، ونشر المستر دافيس أشهر دعاة الاستثمار كتبها بطهران «الطريق إلى الهند في رقبته» إن هذه هي أفضل القروش التي يجب ألا نضيعها في الاستيلاء على مصر وأن فرنسا وألمانيا متشغلان ببعضهما منذ حرب السبعين، وفرنسا في أشعث فترات حياتها، ولا يمكن أن تفت أمامنا.

وكتب أدوب إسحاق في صحيفته:

«إن مصلحة إنجلترا تقتضي بقاء هذه الديار في حالة الضعف والفقر والاحتلال إذ لو كانت البلاد قوية لأرجست أن تصالط غيرها على ما يستر طريقها إلى الهند، ولكن لها من حسن موقعها ما يجعل لقوتها الحربية شأنا عظيما» ولو كانت هذه البلاد غنية لما كان لها من حاجة إلى أسلحة الإنجليز تقتصرها وبضاعتهم تقتريها، ولو كانت متقدمة في حالة الانتظام المديني لما احتاجت إلى بارنجر وويلسون وغورهما من المصلمين وأنون للرواتب العظيمة والأرزاق الواسعة .

ولسفتز مواقف الدولتين آخر من يمكن أن يستقروا كتب للفران جوردهون حاكم السودان السابق في جريدة «التاميم» كل هم سياساتنا وهدفنا الأول والأخير هو سداد الديون والأقساط والفوائد في مواعيدها المحددة، ولا يحسب أي حساب على الإطلاق للأهالي وللأمة صاحبة الأرض والموارد التي تستلزم منها الأموال، ولا يخطر ببال أحد أن العناية بهم والاعتراف بعقدهم هي أفضل طريق لسداد الديون.. إن الأقساط والفوائد والكهربونات تعمى الجميع حتى لا يروا شيئا سواها وتقدم على كل شيء مهما يكن اللحن أو تكون للتضحيات .

وسرت للدعوة لإنقاذ الوطن جارفة كاسحة بين كل الطبقات والفئات كما لم يسبق أن اجتاحت البلاد، وتقرر عقد اجتماع عاجل يوم ٥ إبريل سنة ١٨٧٩ وكان أكبر اجتماع وطني عقد حتى ذلك التاريخ، وضم صفوفه الساسة والقادة والعلماء والنجار وأهل الفكر والرأى، وتصدره للرؤساء الأرحاميون الثلاثة الذين أصبحوا في طليعة الحركة الوطنية رمزاً لوحدة الأمة.. وتم الاجتماع في منزل الشيخ الهكري زعيم الطرق الصوفية وبعد استعراض الموقف، وتقييمه وبعث المشاكل بحثا متفصلا، انتهى الرأى إلى تأليف ثلاث لجان: لجنة سياسية برئاسة شريف باشا تتولى وضع دستور وثانين انتخاب جديدين يكملان تطور الأمة وتخرج وعيها.. وثلاثون حقوقها المشروعة، ولجنة مالية برئاسة راضى باشا تتولى وضع مشروع وطني لسداد الديون ولجنة عسكرية برئاسة شاهين باشا لوضع خطة دفاعية متكاملة لصد التدخل إذا ما وقع وتقرر أن يحصل مندوبون عن المجمعين لخطب الثلاث إلى الخديوي لكي يصدق عليها ويعملها ولا يقرر عزله، وتقوم سلطة وطنية بالتفنية.

ووصلت الأخبار إلى الخديوي، ولم يكن يفتقر إلى عيون وأرواحه، وأراد أن يستقيم وأن يأخذ المبادرة وسارع بأن أعلن بياناً قال فيه:

«قد سمعيت دائما لأن أحكم بواسطة حكومة دستورية ومجلس وزراء مسئول أمام مجلس نواب منتخب ومما زلت أرفض أية فكرة ترمى إلى العودة إلى الزوال وإلى نظام الحكم الفردي» وقد أعلن أن تكون هناك رقابة أوروبية على المالية العامة ولكن بشرط أن تظل مالية البلاد في أيدي وطنية.

وتأكدت إرادة الأمة وقدرتها فتح اجتماع ٥ إبريل للاكتتاب أسناد القسط المستحق في مايو وأصدر مليون ومائتا ألف جنيه إسترليني، وتوافق الجميع على أن تستفاد.. وتألفت لجنة وطنية برئاسة إسماعيل باشا أبو جليل لمواصلة الاكتتاب.. وسط موجة حماس فواهب وحشد الخديوي يوم ٧ إبريل وفجوى لدى وصوله بأنه دعا أكبر حشد اجتمع من قبل في القاعة الكبرى من البراءى.. الأمراء والوزراء والأعيان وأعضاء

مجلس شورى اللواب ثم للتفصل جميعا بلا استثناء.

ورصف نائب للتفصل الإنجليزي لاسلر في رسالة إلى وزير الخارجية «سامبوري» ما حدث:

«سوي للورد

تعبت في الساعة الخامسة بعد الظهر إلى لتفصل استجابة لدعوة من سمو الخديوي، وفوجئت لدى وصولي أن وجدت عددا كبيرا من التفائل هناك، بعد أن رجب بي لتحيي بي جانباً، وكانت علامات الجد والاعتمام للتفدين بادية عليه وبدأ يمي الحديث قائلا: إن السخط يهود البلاد ويتعاطف كل يوم وإذا ما تركه وظلت الأمور على ما هي عليه سوف يؤدي إلى نتائج خطيرة ويطلب إلى أن أتصق بنفسي من ذلك ومن كل ما يجري ويور ولا أكتفي بما يبلغ إلى من تقارير، وألج علي ذلك، حتى أتبين مدى مشاعر الناس وأناكد بنفسي أنه لا يبالغ في تقدير خطورة الموقف».

ولم يلبث عدد التفائل أن اكتمل وازيحت لقاعة أرحاماً شديداً بالندويين، ويحدث دعا الخديوي إلى الانتقال إلى القاعة الكبرى ووجدت فيها شريف باشا وراغب باشا وشاهين باشا والشوخ البكري وجمع غير ينتظر سموه.

«وقف الخديوي وألقى خطاباً قال فيه:

«إن السخط يعم البلاد ووصلت الأمور إلى الحد الذي أصبح يتحين عليه أن يقوم بإجابه في رفع الشدة عن الناس، وذلك لا يتحقق إلا بإجراءات حاسمة، وقد تقدم لي مشروع أجمعت عليه الأمة بكل طبقاتها وقادتها ويخرج عن المتطلبات للرئيسية للبلاد، ويصل هذا المشروع في أسسه وجوهره على الاحتجاج والرفض التام لإعلان إقلاص البلاد الذي تقدم به المستر ويلسون وزير المالية،

«ولهذا قررت إعفاء الوزارة الحالية وأن أقدم وزارة مصرية بحسب تكون مسدولة مسئولية حقيقية أمام مجلس نواب ينتخب انتخاباً حراً، وفق قانون انتخاب جديد.

وقد استجاب الأمير محمد توفيق لإرادة الأمة وقدم إلى استقالته وصعدت إلى محمد شريف باشا بتأليف الوزارة الجديدة.



## الديمقراطية الحزبية في مصر

ولفتمت سمو الخديوي خطابه قائلا:

«طلبت إلى عدد كبير من أبرز الشخصيات في البلاد أن يشهدوا هذا الاجتماع لكي يصرنا للتفائل أية معلومات يمكن أن يطبقوها منهم ويجهبوا عن أي استفسارات يريدون توجيهها حول حقيقة مشاعر الأمة الآن.

وساد صمت تام بعد أن انتهت الخديوي من خطابه، وقاطعه التفائل الألماني قائلا: لعل شريف باشا يرى أن يضيف شيئا ووقف شريف باشا على الفور وقال:

«لا محل للشك في أن السخط يعم البلاد ويخلص وقد اشتد الغضب وتفاقم وبلغ أقصى مداه لسبب أساسي هو المعاملة التي يلقاها أعضاء مجلس شورى اللواب، وآخرها فض دورة المجلس بغير استشارة الأعضاء ومما رأت فيه الأمة إهانة بالغة لمصلحتها.

وقد تماخض السخط وبلغت وطأة الأكم أقصى حد حينما تقدم المستر ويلسون بمشروعه لإعلان إقلاص البلاد وهو ما تعدد الأمة أقصى رصمة عاز يمكن أن تلحق بها. وقد أجمعت الأمة وصممت على ألا يحدث ذلك مهما كانت التضحية والجهد، ولم يطلب المستر ويلسون إعلان إقلاص البلاد فحسب ولكن طلب أيضا إلغاء دين القابلة مما يؤكد التمييز ضد الدين الوطني، ويضاف بالملعب من أسباب السخط.

وقد أصبح مستحيلا على سمو الخديوي أن يجاهل مشاعر الأمة أو أن يقف في وجه مشارعيها بل لم يعد لسموه أي خيار سوى

الاستجابة لإرادة الشعب، والعمل على رفع الجهد والمعاناة، وإذا لم يتم ذلك فلا بد أن تنتهي البلاد إلى الكارثة.

«حينما انتهت شريف باشا من خطابه وقف تفصل للنمسا ووجه الحديث إلى الخديوي وسأله: هل المرفوعين على هذه المتطلبات على استعداد لرفع ممتلكاتهم ووضعها في خدمة للمشروع ضمانا له؟ ولجواب سموه قائلا: ليس هناك ضرورة لذلك لأن هناك ضمانات أخرى وهي الأمة بأكملها، وقد أجمعت بدءا من الخديوي حتى أبسط قلاح على أن تبذل أية تضحية ولا تلوث شرف البلاد أو تهدر كرامتها بإعلان الإقلاص.

وسأل تفصل روسيا الخديوي: هل يدري أن يمرض المشروع على لجنة التحقيق الدولية؟ قالت برئاسة ديولوميس سنة ١٨٧٨ وأوصت بتأليف الوزارة الأجنبية.

ولجواب سموه أنه سوف يرسل لهم نسخة منه وسأل تفصل إيطاليا: هل المشروع مجرد اقتراحات سوف ترمل للدول لكي تناقشها أم أنه مشروع تقرر بالفعل؟

ولجواب الخديوي بلا تردد:

«إن المشروع جاهل للتفصيل فوراً.

ولتصرف مع بقية التفائل، ولم يختلف أي واحد منا حول خطورة ما حدث وأنه أخطر من أن يتم السكوت عليه.

وحاولت مع التفائل الفرنسي المشور على المستر ويلسون وزير المالية أو المستر دي بليشر وزير الأشغال الفرنسي فلم نستطع.. واتصلنا بالأمير محمد توفيق وفوجئنا أنه يصر استقالته قائلا: إنه منذ تولي المنصب ظل مستبعداً معزولاً تحسب عنه أطم الطمأنينة وأنه كان في ظلم تام حول كل الأمور ولم يحدث أن استشاره أحد أو أخذ رأيي حول أي موضوع من المواضيع المهمة في أي من اللوزارات وأنه قرر ألا يقبل أن يظل في هذه المكالمة لفردية.. وكان تفصيلاً مختلفاً مع رأي ولده.

وأخبرنا عدداً على المستر ويلسون والسو دي بليشر وسألناهما عن رأيهما فيما حدث ومن موقفهما إزاءه، وافقوا على الرأي على أن ما حدث هو انقلاب مسروق وأن الخديوي استرد به سلطانه المطلقة وسوف

يعود لممارستها ولكلها لا مانع أن ينتظرا حتى تنتج الأمور ومما زلت ما سيدى اللورد خاندكم السطوح المنصاع أشد الإخلاص لا سائل،

وكانت ألباه مصر وأخبارها تتوالى وتحمل صفحات رئيسية في صحف أوروبا، ولكن فاق الخبر كل ما سبق ونشرت صحيفة «التايمز» في صدر صفحاتها الأولى بعنوان منخمة «الانقلاب في مصر، المذهب الوطني يستولى على السلطة».

وكان للتفصيل العام لورد شيفيان يقضى عطلة في لندن وأمر بالعودة على الفور.

وكان الغدوى يدرك تماما أنه قد رمى المغار في وجه الدولتين وأن عليه أن يسبق الزمن ويظل مسكاً بالعبادة وفي اليوم التالي أرسل خطاب للتكليف إلى شريف باشا وقرر أن يكون وثيقة التاريخ؛ «صاحب الدولة شريف باشا».

بصفتي رئيساً للدولة وبصفتي مصرياً اعتبر أنه واجبي الفدس أن أزل على إرادة شعبي وأن أحقق آمانيه المشروعة، وأمام المطالب الملحة التي تقدمت بها إلى قلاني أعهد إليك بمشكلك المكرمة وأن تتألف من شخصيات مصرية وطنية بحتة وأن يكون رائدنا الإصلاح الشامل الذي صهرت عنه الأمة وأن يتحقق كاملاً وبكل دقة وعناية وأن تتوسط أركانها وتكتب عدائكم بالقرار الدستورية الوزارية الحقيقية أمام المجلس النيابي الذي سوف يتم انتخابه، وتقرير حقوقه على النحو الذي وكل مقتضيات الصالة الداخلية وتحقيق الأمنيات الوطنية وسكون أولى مهام الحكومة الجديدة إصدار قوانين ونظميات على نمط القوانين المماثلة والمعمول بها في أوروبا مع مراعاة عادات الشعب وحاجاته.

ولاشك عندي أن أولئك مع من يحيط بكم من الرجال القمطين متمكنة بثقة الأمة وتقديرها يستنبطون للغاية المنشودة من الإصلاح الاجتماعي الذي أرجو أن يقدرون باسمي، إسماعيل

وعكفت الحكومة على العمل واستحييت في بذل الجهد حتى لا يسبقها القدر!! بعد أسبوعين كثبت للتايمز البريطانية تحليلاً وتقدير موقف، قالت فيه:

«ما زال المذهب الوطني الذي استولى على السلطة في انقلاب ٧ إبريل يثير دهشة الجميع بحيوته وقماليته وفي البدء اعتقد كثيرون أن أيامه معدودة ولكن إزاء روح المسؤولية والجهاد المتصل الذي يوجه كل الوزراء فإن تقدير الناس واحترامهم وتصاعد ويتضاعف وقد زاد منه السرعة الفائقة التي تم بها الاكتتاب لسداد قسط الدين».

ونشرت صحيفة الوطن:

«بلغنا أن اللجنة الوطنية المشكلة تحت رئاسة محمداً إسماعيل باشا أبو جهل لجمع ما ينتمي من الأموال لتسوية الدين قد جمعت لذلك مقدار لا يستهان به».

وقد استقر الرأي على أن تقوم الحكومة ببيع جميع السرايات التي لا حاجة لها وأن تستمع للطلبات والدولرين في الثلاثين أو ثلاث منها وكذلك بيع ما لا فائدة منه من البواخر والآلات البحرية في المنوس والإسكندرية وبولاق.

«وتقدم إلى اللجنة العديد من آل البيت الغدوى مستعدين أن يهودوا بما بقي لهم من الحق وأسابيق الزينة لتقوى الحكومة على وقاه وعونه».

وعاد للتفصيل البريطاني اللورد شيفيان وكان معروفًا بتعاطفه مع «المذهب الوطني» وكتب أول رسالته:

«ليس من الحكمة في شيء ولا من حسن السياسة الوقوف ضد هذه الحكومة أو الإصرار على صرامة الوزيرين الأوروبيين وإلى أؤكد ذلك وأمر عليه وأرى ألا يحدث قط ولا بد أن ندرج الدراسة الكاملة والملائمة لهذه الحكومة لكي تعمل وتكشط ويمكن أن تكون لنا رقابة مالية ولكن بغير تدخل في الشؤون الداخلية وأن تكفى بالترشيد والمشورة ونقد الأخطاء».

وقد أكد راضي باشا ما اشهر عنه من الكفاءة والعبوية الخارقة، تفازله وهو يؤدى عمله في وزارة المالية بمهمة ومحاسن ولا

يؤجل أو يتعرج من أية مشكلة وذلك رغم مرضه وكبر سنه.

تقالت الوزارة في العمل وانتهى شريف باشا من إعداد الدستور وقانون الانتخاب، واستكمل شاهين باشا خطط إعادة بناء الجيش والأسطول واستراتيجية وطنية للدفاع ووضع راضي باشا المسائل الأخيرة للمشروع الوطني لسداد الدين.

وعقد مجلس شورى النواب جلسة خاصة يوم ١٧ يناير لمناقشة مشروع الدستور وقانون الانتخاب واختار المجلس لجنة برئاسة عهد السلام الموصلى لمبحثهما وإعادة المناقشة في جلسة تالية.

وقدم الموصلى ملاحظات اللجنة وتمثيلاتها وكان معظمها خاصاً بتحديد حقوق الغدوى وسلطاته وأعيد طرح المشروعين وتمت الموافقة بالإجماع عليهما وأعيد إلى مجلس الوزراء لكي يصدق عليهما الغدوى ويبدأ العمل بهما.

وعكفت جريدة التايمز مرة أخرى:

«ترسى هذه التشريعات أساساً راسخاً وتقدم أفضل ما يمكن أن تتوسط به الحياة الدستورية وما يتحقق به كل ما تأمل فيه البلاد من أمان ورفاه وقد أصبح على الغدوى الآن أن يواجه حزبا وطنيا في السلطة بدعته إجماع من الباشوات والضباط والعلماء على هدف واحد هو أن مصر تستلحق أن تحكم نفسها بنفسها وأن البرلمان يجب أن يكون السلطة العليا».

وبعث للتفصيل اللورد شيفيان رسالة يقول فيها:

«لأبد أن شئ أقسى قدر من الشقة لحكومة شريف التي أثبتت أنها تريد العمل بمهمة وكفاءة للإصلاح العام وتسوية الدين وقد استطاعت بشجاعة ومقدرة فائقة أن توفى بكل التزاماتها المالية وفق لفظة التي وضعتها وقد وفرت كل المبالغ في أقصر مدة وهو ما لم تستطع أن تفعله أية حكومة قبلها وبمساعدا في ذلك قدرتها على جمع الاكتتاب من أعضاء حزبا الوطني».

وفي ١٧ مايو تقدم شاهين باشا بمشروع الاستدراجي ويضمن زيادة الجيش إلى مئتين ألفاً وإعادة كل الضباط

الذين أحيلوا إلى الاستجواب وإعادة فتح كل المدارس العسكرية التي أغلقت ونوقشت خطة الدفاع وكانت تتضمن إغلاق موانئ البحر الأبيض ودمج قناة السويس وإغراق الأراضي وراء البحر الأبيض، واستنفاد الأمة للمقاومة كما تقرر أن تبدأ المفاوضات التي لم تحدث منذ حرب الحبشة!

وفي ١٥ يونية تم التصديق على مشروع الدستور وقانون الانتخاب وملتت صحيفة «الوطن» غائلة:

«يمتضى الدستور الجديد وقانون الانتخاب على أفضل قواعد الشورى وأحكام الصرية وقد قسمت البلاد إلى ١٢٠ دائرة لتخابية منها عشرين دائرة للسودان وتقرر مبدأ الحصانة البرلمانية ومبدأ عدم تنفيذ القوانين والوائح قبل التصديق عليها من النواب ومبدأ مسدولية الوزراء الكلمة أمام المجلس بل اقتصر بعض النواب قائلون محاكمة النظار، وترد حق النواب في مناقشة ومراقبة إقرار الإيرادات والمصروفات والضرائب وطرق جهاتها،

ولم يقدّر شيء من ذلك أن يتم ونجوى الجميع ما نتمنى إليه النورانيون بعد ثلاثة أيام فقط من «الثلاث ٧ أبريل» كما يسمى، طلب للنقل الفرئسي مقابلة عاجلة مع الخديوى لتسليم رسالة باسم الدولتين.. جاء فيها:

«يجب ألا يخالفكم أى شك فى أن إقالة الوزارة وإقصاء الوزيرين الأوروبيين أمر مرغوش ضاماً من قبل الدولتين وإذا ما أصدرتم على ذلك فإن النتيجة للخدمة مسرف تكون عزلكم وخلعكم ونفيكم من مصر.. ولا مفر من أن يعود كل شيء إلى ما كان عليه قديماً».

ورفض الخديوى الرسالة والإنذار على الفور.

وكتبت «مرآة الشرق»:

«إننا نعجب كل العجب لملك بريطانيا تهر مصر وإصرارها على ضرورة تحقيق أهدافها السياسية بأى ثمن، وعلى تحويل مشكلة مالية محدثة إلى قضية سياسية، وأن يذهب قسماؤها فى مصر إلى الخديوى لكي يوقعه بضرورة إعادة الوزيرين الأوروبيين إلى الوزارة وحيداً وأهمهم الخديوى أنه



## الديموقراطية الحزبية في مصر

لا يستطيع معارضة الإرادة الوطنية ذهب إلى الشيوع الهكوى الذى صارحه بأن الأمة كسرت قودها ونصنت سبيلها وحسنت رأيها وأنها سوف تستخلص استقلالها وحريتها مهما يكون اللحن، وليس أمام أوروبا سوى أن تتابع ما يحدث وأن تطالبنا بما التزمنا به نحرماً، فقط..

وتقرر أن يقوم التكتل بمظاهرة إرهاب «تطلع قلب الخديوى وترغمه على إلقاء كل ما تم.. تكرر مرة أخرى ما حدث سنة ١٨٤٠ فى صورة أخرى».

وكشف أنيب إسحاق فى صحيفته «الثائرة»:

«لنقل لقتاض على أن يطهروا من الجذاب العالي إصادة الوزيرين الأجبيين أو يخرجوا من القطر مجاهرين بقطع الحلاق وبعبارة ثانية أنهم أخذوا حكومتنا إنذاراً حريياً وأنهاى من يوقى به ويعمل عليه أنه سمع من فم الجذاب الخديوى العظم أن التشكل عظيم ولكنه لا يملك إحطال لاحقة الأمة، وعلمت أن القاض ينتظرون ورود الجواب إليهم هذا النهار وإما أن يكون طلبهم مقبول وإما أن يعودوا إلى بلادهم مجاهرة بالوحشة وقطع علاقات المودة ولذلك ترى على أوجه نيهائنا وعظمائنا علامات للكتابة ودلائل الميرة والأرتباك شأن من يرى لنفسه حقاً لا يستطيع تواله ويضر بالنظام ولما عليه ولا يستطيع دفعه، ولكن أملنا فى الجذاب الخديوى رجال حكومتنا السنية أن يوقفوا إلى قلع العقبات وإزالة المصاعب ليعود إلينا ما فقدناه من راحة البال».

ولم يتنازل الخديوى ولم ينفذ التهديد ولذا تجددت المطالبات فى صورة أخرى وكتبت أنيب إسحاق فى صحيفته:

«جميعاً نغزعا إلى الرفعة ونشملنا من عقال العبودية وتضافروا على استرجاع ما سلبناه أفكر علينا ذلك سافداً الأوروبيون غللاً منهم أننا لا نذكره مسعى هذا الحق الظاهر وأننا من القصر وهم بمنزلة الأوصياء وعسوا إلينا برسلمهم يذخرون بالعذاب ويصعدون بالعقاب وكان أن أبى جذاب المسير تريكو تفصل فرنسا الجنرال برسالة تبين لنا نهما العظيم وهو أن دولتى فرنسا وإنكثرة ترغبان إلى الجذاب العالي أن يتنازل لولى عبده، ولا نرى لهذا المطلب سبباً ولا حصوله من أثر تافع فإن ما ألم بالحكومة عن الدوازل والمشاكل لم ينشأ من صعوبة الأحوال وأرتجابه الأمور ولا يتخطى بشخص بالذات ليرجى تغير الحال بمجرد تغيره وإنما يؤمل ذلك بالنسبة فى إقامة الأمور على قواعد الانتظام والأخذ بأسباب الإصلاح وهو عين ما يهتم به الجذاب الخديوى بل هو الأمر الذى يحز على غيره ويمتنع وبالتالي فإن ذلك الأمر لم يطلب على صورة التام والصلحية وإنما طلب على صفة الأمر رجاء أن يؤخذ الجذاب العالي بالرهبة وطلب المسير تريكو جواباً نهائياً ولكن أخبره الخديوى بأنه تابع للباب العالي لا يصدر إلا عن رايه ولا يقوم إلا بأمره.. وقال القنصل لم نعهدهم من قبل ذلك إلا مستقلاً وأنه حاكم بأمره مختصراً بإرادته فما الذى أوجب هذا الانقلاب».

وقال الجذاب ثانية: إنى تابع للباب العالي فيما أقول وما أقبل منذ رفعت إلى هذا المقام.

فقال القنصل: إننا لا نعرف سوك وأجهنا بما ترى.

فقال: إن جوابى هو ما تقدم ليس إلا.

وأضافت الجريدة:

«إن جذاب المسير تريكو والمسير لا سيول لرومان تقرير الحكم المطلق فى هذا القطر ومحو الآثار الشرورية عنه بدعوى عدم صلاحية لذلك».

وقالت:

« رأى الناس على عهد الوزارة اليوسوفية ما لم يبق لأحد أى ظلم وأنها أسقطت المواطنين من مرتفعات المناصب إلى حضيض الحزل وأقامت ملكهم الأجانب تجرى عليهم من الأرزاق ما لم يحملوا به.. لقد كان كل ما نطلبه أن تعاملنا الدول بما تقتضيه أحكام اللئيم والإنسانية التي يتجاهلون بها دائماً.. »

واختتم أديب إسحاق مقاله محذراً:

« نحن نلجئ للتفصيلين إلى أن الدولتين لن يجلسا من أهل هذا البلد أرقاء تطلب منهم ولا تعترفنا لهم بالحقائق: إن شطة الحرية إذا سرت في خواطر الأمم فلا بد أن يمتد طريقها امتداداً لا سبيل إلى إطفائه.. »

ونشرت « الوطن »:

« الاجتماعات متواترة وبترافق على السراى الثقات والوجهاء والطعام والأعيان المباحة في الأحوال الجارية، وقد اجتمع النظار أمس في سراى صايدين حتى الرابعة صباحاً ولا يزال كالريشة في مهب الريح لا تعلم هل تقوى علينا وتسوقنا إلى حيث نكج، ما نذكر عليها وتسير إلى حيث نريد.. »

ولم يلبث « الدنيا العظيم » أن جاء، ولكن ليس كما تنبأ المثالثون.

وليث أن القاصدة التي تفرقت قبل أربعين عاماً ما زالت قائمة وثابتة، وألا تقوم دولة مستقلة قوية وعصرية في مصر لأن ذلك خطر يهدد المصالح الأوروبية العليا.

جاء النبأ.. وكان له وقع الصاعقة يوم ٢٦ يونيو وكتب « أديب إسحاق »:

« ختم شهر يونيو بنبأ عظيم وحادث خطير سيكون له في التاريخ شأن مهم وفي حال القطر المصري تأثير عظيم فقد لبأنا نتعرف روتر أن الأمير العظيم وملك السودان والذي انتشلت بانهايته ممالك الغرب نكساً ومخداً وثلاً ولوماً نحو سبعة عشر عاماً والذي جمع في طهر الشفير ملوك العالم المتحدن الكبير والذي قال فيه خطيبهم في منتدى أولئك الملوك وحين فتح القادة: هذا هو الرجل العظيم الذي فاق كل من سلف من ملوك مصر وإن كنتم في شك مما أقول انظروا إلى هذه القادة.. »

وكتب جون لئيه محققاً على النبأ:

« رأيت الدولتان ضرورة التصحيل بالقتضاء على التجربة بدلا من تشجيعها والوثوق بها وأعجبت الدولتان أن قبيل إسماعيل بالإشتراك مع نواب الأمة في وضع نظام ستوري صحيح وخطة مالية دقيقة تضمن سداد الدين، اعتبرت ذلك إلمانة لا يمكن السكوت عليها لأنها سوف تقضى على نفوذها في مصر وتجهض مشاريعها.. »

وكان الخديوي يتوقع هذا التصير ولم يستجده بل كتباً به مبكراً سنة ١٨٧٥ وبعد نظر تقرير المستر كليف قال « إنهم يحفرون قبري!! »

وفي إسطنبول لم يجد قضاة اللزوم فوحيين السفير البريطاني عناء كبيراً في استصدار فرمان من السلطان وخليفة المسلمين بعزل خديوي مصر إسماعيل وتولية لئيه توفيق.

« كان التفوذ البريطاني في الدولة العلية في أوجه بعدما أوقف للتدخل البريطاني، والأسطول البريطاني الزحف الروسي نحو عاصمة الإمبراطورية وتعيق علم بطرس الأكبر في التوصل إلى اليوسفور وطرد الأتراك من أوريا، وكانت القوات البرية قد شتت الجيوش للعثمانية في حرب سنة ١٨٧٧ وفتحت الطريق إلى العاصمة.. »

وكان فوحيين أبرع، ثمالمالب الإمبراطورية، وخبوراً بممالك ومرايب للقصر ومالك حق التدخل في أى وقت إلى التشكك السلطاني الذي تدار منه شلنسون الإمبراطورية، وكان يدخل دائماً محملاً بهدايا وعطايا جلالة الملكة وكان هناك سبب آخر يجب كل ما عده.

بطل السلطان بطشاً دائماً بزعم الإصلاح وللاستور في الإمبراطورية والذي يدين له بالعرف، وبعد أن خدمه خدمة دنيلة قام بنفيه إلى شبه الجزيرة العربية لينتهي هناك.

ولم يكن السلطان ليجمع بقيام ثورة مستورية في مصر أهم الروايات وأعظمها تأثيراً على الروايات الأخرى والعالم الإسلامي عامة..

وكان حانقاً على الخديوي حنقاً خاصاً لاستضافته جمال الدين الأفغاني، « الزنقي » الذي طرده من عاصمة الخلافة.. »

والذي يعرقل بأرأه وتأثير مشروع السلطان بأن يجلس من القاهرة ومن الأزهر وعلمائه قاعدة لإقامة « الجامعة الإسلامية » العثمانية لدعم عرشه ولطفائه. واستقبل إسماعيل قرار العزل والذي كان يضعه دائماً في حصيلته، ويترقبه، في هدوء وسكينة وهذا ولي العهد وسيمه مقابله السلطة في يسر ورفق، وودعه مسر الدواعي للالك في بحر غفوت له كل أخطائه وذنوبه، وبكرت له كل أمجاده واقتضاراته.

وكتبت جريدة « أديب إسحاق »:

« كان أمس من أيام مسير للعدولت لزجمت في صبحه العربات والأقدام على أبواب السراى للندوب وتواردت مواكب الثورات وجهاء والنبهاء والعلماء لوداع الأمير السابق.. »

ويحاولون تبريد الألم بما يهشرون من عواطف الألف ويظهرون من علامات الرود.. ولما كانت الساعة العاطفة والصف أهبل الهجاب الخديوي لتوديع والده الكريم وعدد العادبة عشرة خرج أميراً السابق بتوكاً على توفيقه العظيم وصعد إلى العرية وجلس خديونا السابق عن يساره.

وركب من بعده الأميران الهالين دولتر حسن باشا ودولتر حسين باشا لم الوزراء والنزوات والعلماء والوجهاء والأعيان.

وكانت الساكر مصفوفة على الجانبين معلقة على أميرها السابق والموسيقي العسكرية تصدح أحيان الأوداع حتى وصل الموكب إلى المحطة ووقف الهجاب العالي مودعاً والده وعيناه مغروقتان بالندموع وضمه إليه متأثراً من رقة عواطفه وأماج ذلك الموقف خاطره فسرفق وألقى خطاباً بالتركية مودعاً مؤثراً.

وكان من أشد المناظر حزناً منظر الخدم والجنارى مزجعين سيدهم وسيداتهم يندرع مزجعت بدماء القلوب ويرفون أسرارهم باليكاء حيث انقبضت المصفر حزناً وغماً، وانكمدت النولس أسفاً.

وفي الساعة الرابعة بعد الظهر وصل القطار المصفر من القل لجلالة الخديوي السابق فاستقبله في محطة القبارى سعادة محافظنا الأكبر وبعض أمراء العسكرية وكثير من رؤساء المأمورين وجهاء المدينة.

ولما استقر القطار نزل منه الأمير المعظم فسلم على كل من كان لديه سلام من المودعين.

وحينما وصل الركب الميدان ركب القارب المخصوص وفتحته قوارير المشيعين ولما وصل إلى المحروسة أطلت المدافع إذئاثا بوصوله وإجلالاً وتقديره وعلقت له البوابج الأجنوبة الراسية الأوتيا ولما صار على سطح السفينة ألقى على من حوله السلام ونظر إلى التفكر نظرة المودع بالأسف، وغلبته الدموع فأبكى كل من رآه. ثم عاد للمودعين من الباهرة فارتفع صفاتها لتلق الحجاب قاسدة أمير وقيل ذابلي.

وكتب القنصل الأمريكي قارمان:

استقبلت البلاد خبر عزل الخديوي بهوده ولكن كان إجماعاً على السلف والاحترام لشخصه، ومنذ تنازله لم يخل قصره من وفود الزوار الذين يأتون زيارات ليعبروا له عن ولاتهم، ويوم سفره احتشنت جموع زاخرة في الساحة وعلى طول الطريق إلى الإسكندرية وقد صعد كثيرون إلى ظهر الباهرة ليوادعوا الخديوي السابق وكان هادياً مستحسناً واستقبلهم وصافهم واحداً واحداً حتى حان موعد التقيام.

وقان الجندال «جندون»: «لو أصحوت للفرصة لإسماحين لما تطورت الأمور إلى ما انتهت إليه... أي لما قامت الثورة العربية ولما تدخلت القوات البريطانية ولما استلمت بريطانيا مصر» وكان جندون متعاطفاً مع «عربي» ممارساً للاعتلال.

المواد - ٢ :

تأخر وصول الفرمان السلطاني بتولية الخديوي الجديد، وساد بعض التلق ولم يعرف أحد أن فرل المصنوعين والإصلاحيين في حاشية السلطان والذين استجوابهم للثورة، جاهداً في معركة بالسة للحدول عن تولية توفيق وأن يستبدل به أمير آخر كان يعيش منفياً في إسطنبول هو الأمير «إبراهيم حلم».

وكانوا يرمفون الحقوقة عن «توفيق» وأنه أخسر من يصلح للمصر في ظل الأحوال المعسبة التي تسود مصر، وكان المرشح الآخر معروفاً ببولطونه واستعداته وكان على صلات بالوطنيين المنصريين في

العرش لانه المخلص توفيق ويتفادى إرغام الدولتين له على التنازل.

لم يعرف أحد ولم يكن أحد ليصدق أنه كان على صلة وثيقة بالتفصيل البريطاني ويقلل له كل الأخبار والأسرار، ويبدد له على الدرام بكل سياسات ومغامرات، أبيه وتهوره في آخر أيامه!

ولمأن الخديوي الجديد الأمة جمعاء ببيان مفصل نشره موجهاً إلى رئيس الوزراء شريف باشا جاء فيه: «إن العناية الإلهية سلمت زمام الحكومة المصرية إلى يدينا قملاً منها وإحساناً وهذه نعمة لا يردى شكرها إلا بحسن القيام بأداء وظائف ذلك المقام».

إن الحكومة الخديوية ولزم أن تكون شورية وأن يكون نظارها مسيرين، وقد اتخذت هذه القاعدة مسكناً لا أصول عنه وحلوا تأييد مجلس شورى النواب وتوسيع لوائحه ليكون لا الاقندر في تنقيح القوانين وتصحيح الموازين وهجيرها من الأمير المنطقة بها ويحب مقتضيات الأحوال.

وللى مستحق في مأسوري الحكومة المصرية الصدق والاستقامة ومولم أن يسودوا في المستقبل بالمسيرة للرشدية ويعرفون أن محط اللنى على النفس وأعلى الشرف شرف العفة وأمين اللنى على الاستقامة وأقدم الطرق طريق الحق والعدالة.

واستطرد الجهان في عرض برنامج شامل للإصلاح العام في الإدارة والمالية والتعليم والزراعة والتجارة.. واختتمه قائلاً: «على أن تكون أول واجبات الحكومة العمل على راحة العباد وسلوك سبل الرشاد والسادد والأمل أن تصرفوا بمحكم في روية أمور الحكومة متحمدين لتقرب مقننى الأفكار لما فيه خير الإصلاح... إنه ولي التوفيق».

ورقاً للأصول الدستورية «الشورية» قدم رئيس الوزراء أسفالاته لإمارس الخديوي حقه في الاختيار ورد عليه فوراً بتكليفه بإعادة تشكيل النظارة بخطاب تكليف جاء فيه:

«..... أن تكون النظارة الجديدة مؤلفة من أعضاء مصريين أصليين يتجهون في ميزهم الطرق المنصوص عليها وأن يحتفظوا على مأسوريتهم كل الاحتفظ لأنهم سيكفون



## الديموقراطية الخربية في مصر

مصر ويحتل بمكة وتقدر لديهم، وقد نقاه إسماعيل لأنه كان يخشاه ومدحه معاشاً سخياً في المقابل، وقد سعى إلى العرش بعد عزله لأنه كان يعرف أن توفيق لن يكون أكثر من حمية في يد الأجانب!

ورقعت السامى وشكك اللورد دولفين بولى للعهد محمد توفيق، وأيدى السلطان الذى لم يكن يرضى له طلباً. وتسمك اللورد أوشيا بأن يربث كل المزليا والمكاسب التي حصل عليها، وللم يستن سوى مزية واحدة تحطق بالجيش، وأن يعود إلى ما نصت عليه معاهدة لندن سنة ١٨٤٠ أى لايزيد عدده على ثمانية عشر ألفاً وقد استرعى هذا الاستثناء نظير الوطنيين ووصل الفرمان في النهاية وأقمت الأفرأح أربعين لولة إلا لولة كما تقضى التقاليد وكان الرأى السائد عن ولى العهد مقارباً تماماً لما لا يعرفه سوى العارفين ببواطن الأمر.

كان معروفاً بتحميزه للوطنيين، وأنه صدق حميم لأمر الوطنية والحدود مصدر شريف باشا، ويحتذى به ويظم منه أصول السياسة والحكم المستنير، وأنه أيضاً تلميذ ومرور مفلس أمين لأستاذ الجميع جمال الدين الأفغانى ولم يكن يفارقه.

وقد استمدحه وزكاه للقنصل الفرنسي «الهارون دى رنچ» نصير للوطنيين وأنه يوم كقول إليه السلطة سوف يكون خوراً على البلاد وأن يكرر أخطاه أبيه... وذهب شريف باشا ذات يوم خلال تفاقم الأزمة لتشير على الخديوي الأب بأن يتنازل طواعية عن

بالمسؤولية أمام مجلس الأمة الذي سوف يجرى انتخاب أعضائه وتعيين اختصاصه بوجه كاف للقيام بما يلزم للحالة الناجية ومرغوب الأمة نفسها ولتجهيز النظارة قبل كل شيء في أن تستعمل الإحصاء قوانين مماثلة للقوانين الجارية العمل بها في أوروبا مع مراعاة عوائد الأهالي وأخلاقهم وما يلزم إليهم.

«ولاشك أنكم سوف تستعينون على هذه الأمور بالرجال المشهود لهم بمكانة والأحترام».

وعكف رئيس الوزراء واقفاً متفائلاً على إجراء التعديلات المطلوبة على المشاريع الجاهزة التي كانت على وشك التصديق والنفاذ وملاحظتها لما حدث من تطورات السمات الأخيرة لمشروع الدستور وقانون الانتخاب، والتي كانت جاهزة للتصديق مع بعض تعديلات في الشكل يوجبها ما حدث من تغيير.

وعززت الصحافة نقال الناس.

وكعبت «الوطن»:

«علمنا علم الوثيق أن للاتحاد الأساسية والانتخابية» (الدستور وقانون الانتخاب) تقررتا في مجلس النظار بعد تعديل لا يغير شيئاً من مقاصدنا الذليلة وأنها رفعت إلى الحضرة السنية لتتشرّف بالتصديق عليها وهذه من حسنات النظار الكرام الموحية للمدح والمستقرة للشكر».

ولكن معنى بعض الوقت ولم يعلن شيء، وخبرجت «الريفر فورم»، وكانت وثيقة المصادر ولا نقصها الجراءة وقالت:

«يبدو أن اتجاه الحكومة إلى تحقيق الديمقراطية يشير الدوائر الأجنبية ولا يرضيها وأنها أخذت تدبر المؤمرات وتحتك المخابرات لكي تبطل المشروع وتغرق السور فيه وتكره هذه الدوائر كراهية التحريم أن يتحرر المصري المستعبد وأن يصبح مواطناً مستقلاً، وأن يربح حقوقه ويطلب بها وفكره وأجياله ويعلم بها.. ولكننا لا نزال نأمل في مهلة الخديوي المسمم، وأنه لن يتراجع وإن حرم البلاد من الحقوق التي تطالب بها ومن الأمانى الدستورية التي استكتكت لرائحتها والتي هي الضمان ودرج الأمان والتي تحمي بها الأمة من مصائب

ونوابك تتدخل الأجانب وطال الانتظار ولم يوقع الخديوي على المشاريع المقدمة وضاق رئيس الوزراء ذرعاً بالوقوف وطالبه بتفسير وإيضاح وفجوى به بصارحه رسمياً وبلا حرج أو خجل أنه اكتف:

«أن الأمة ليست مهواة بعد للحياة الضرورية وأن ما يحتاج إليه البلاد هو يد قوية تحسم الأمور المعقدة والمشاكل المسيرة ولا تضيع الوقت في الجدال والنقاش العقيم».

وأنه قرر لذلك:

«تولى كل السلطات بنفسه لأن مجلس النواب والدستور والانتخاب ليست كلها سوى ديكور مفرحي ومجيب وتعب أن تتجاهل به ولكنه لا يصلح للبلاد».

وأصناف الخديوي الوقاحة إلى الصراحة وبلغ كل الأقامة.

وكانت الصدمة شديدة البرقع على رئيس الوزراء الذي لم يتوقعها، ولأنه أنه تنكسر ما قاله له الخديوي الأب حينما ذهب يشور عليه بالنزول وعرف أن ذلك كان بإيعاز من لجنه «إن ترفيق يتأسر صدى مع التفاصيل، وأنه فني ذلك واستبعدته شاماً.. ولكنك لا تفك ما نقله دبلوماسي إيطالي أن الأب صارحه ذات يوم في مفاه أنه لجنه «أمير ولكنه يعمل لفنية العبد».

ولم يجد رئيس الوزراء ما يبرر به عن غضبه ومزاريه سوى أن يبحث برسالة لاذعة إلى القنصل البريطاني الذي لاشك دفعه إلى ذلك.. قال:

«إنني أسف لشدة الأسف كعصرى العردة إلى نظام الحكم المطلق وربما كان هناك كذبيرون دخل السراى وخارجها فيفضون طراداً لما حدث ويرين فيه التصار لمبادئهم ومصالحهم الأثنية ولكننى أحب أن أؤكد لكم أن عودة نظام الحكم المطلق في مصر الآن لن تؤدي إلى شيء واحد هو الكارثة، ويحت إلى الخديوي باستقالته».

واستقبل الخديوي في اليوم التالي كل القناصل الأجانب بلا استثناء والذين هنكوه على الخطرة الماسمة التي قام بها وأكده له تأييدهم لتجاريه السلطة كاملة.. وبدا الأمر كما لو كان متفقاً عليه من قبل.

وخرجت جريدة «الريفر فورم» تقول:

«ترفض الدول للمدينة أن تطبق مصر نفس ما تطبقه في بلادها وأن يؤتم مجلس نواب منتخب يشارك الحكام السلطة».

وتفضل أن يموذ في مصر حكم فردى مطلق يتأثر فيه الحاكم بكل السلطات.

كشف جون ثينيه في مجلة «السيكل»، وقال:

«في الواقع وحقيقة الأمر لم ينتقل الحكم في مصر إلى الفرد ولكن إلى القناصل وإن يعدو الخديوي أن يكون مطلب قط، ومجرد وجهة يمارسون السلطة وزاموا وإن يمسدر بعد الآن قرار صغير أو كبير قبل أن يصدر حله فقصلاً بروتانيا وفرنسا هذا إن لم يمتعا للقرار أولاً».

وهب «الأستاذ جمال الدين ليند بما فقه لتبذره الأمين وأعلن أنه لرد وتكرر كل ما دعاه وأصبح خارجاً على الأمة»!

وكان جمال الدين يتوسم الخوف في ترفيق لأنه كما وصفه، كان ميالاً إلى الشورى ويتخذ سياسات أبية وإسرافه، وقد تعاهد مصر على إقامة دعائم الشورى وأعلن لى على مجمع من جمهور كبير، إنك أنت موضع لملى في مصر أيها السيد».

وحينما ذهب جمال الدين ليهنته بالعرش وجد من الترحيب والتعجب ما شجعه على بذل النصيحة وقال:

«إن قسبلتم نصيح هذا المخلص لكم لأسرعم في إشرائه الأمة في حكم للبلاد على طريق الشورى وتأمين إجراءات الانتخاب نواب عن الأمة لمن القوانين وتطبيقها باسمكم وإذاتكم ويكون ذلك أثبت لمرزكم وأقيم لسلطتكم».

وأظهر الخديوي قبوله واستماتة التام والتزامه بالتفويض.. ثم كان ما كان.

ونصب الخديوي نفسه حاكماً فرداً مطلقاً بعد شهر ونصف فقط من بيانه الأول «الشورى»، وصدر الأمر التكريم الخاص بإلغاء مجلس النظار وإبطاله ومسؤولية كل ناظر أمام مجلس برئاسة الخديوي».

ونص الأمر على أنه:

«بما أن مجلس النظار صار لتوه، وتقرر لدينا أن كل ناظر يكون مسئولاً عن الأفعال

المطلوبة بإدارة نظائره وأن المواد التي كان جارياً تقديمها ورؤيتها بذلك المجلس هذه من الآن فصاعداً يكون النظر فيها بمجلس يجرى انعقاده بمعينتا من النظائر تحت رئاسة واحد وكل من النظائر إذا وجد عدده أشياء من هذا التقبل ويستعصم معه أوراقها ومطوماتها عند حضوره إلى المجلس لأجل رؤيتها وحصول المتابعة عنها حسب اللازم قطع هذا وما هو معلوم لدينا فيكم من كمال اللياقة والأهلية وقد صيحاكم ناظرًا على ديوان .. وأصدرنا أمرنا هذا لكم بالمطوية والمبادرة في مباشرة إدارة أموريكم هذه بكمال الاستعداد والاهتمام على الوجه المطلوب كما هو مطلوبنا وأصدر للندوي تعييناته إلى أعضاء النظائر الجديدة الذين اختارهم بأن يجتمع مجلس للنظائر تحت رئاسته مرتين كل أسبوع وأن يكون كل ناظر مستعداً بالمشكلات والروضعات التي يرغب في تقديمها إلى المجلس والتي سوف تعرض للبحث الدقيق كما تقرر تسهيل محاضرات هذه الجلسات حتى يكون كل ناظر مسؤولاً في نظاره عن القرارات التي تم اتخاذها في المجلس.

وسمعت الوزارة عدداً من ألد أعداء الحزب الوطني، والحركة الشورية ومن أنصار التدخل الأجنبي وقد رفضهم القنصلان الإنجليزي والفرنسي والذيان أصبحا مستشاريه وكان يحرم حراً بالغا على إطلاعهما على كل ما يفعله مقدماً ومعالاً لتقديم المبررات المقتدة.

وكان أول قرار اتخذته المجلس الجديد بعد أسبوع من تأليفه أحد أشد القرارات خسة وضعة والذي صدم العامة والقاسة وأفزعهم وكان نفى الأستاذ «جمال الدين الأفغانى» من مصر بعد إقامة دامت ما يقرب من ثمان سنوات بل نفى من لم يتأثر بفكره أو إشباع شخصيه «وكان التنفيذ غاية في الفعالية إذ قبض عليه ليلة الأحد السادس من رمضان سنة ١٢٩٦ هـ ٢٤ أغسطس سنة ١٨٧٩م هو وخادمه الأمين - عارف أبو تراب، وحجز في المصطبة «قسم البرابيس» ولم يكن حتى من استحضار ملبسه وحمل في الصباح في عربة مقلدة إلى محطة السكة الحديد ومنها نقل تحت الحراسة الشديدة إلى السراي وأنزل منها إلى باخرة أفلته إلى الهند



## الديمقراطية الحزبية في مصر

ولأزمته الحكومة البريطانية هناك بالإقامة الجبرية،

وفي اليوم التالي أصدرت الحكومة بياناً مهماً أُلزمت كل الصحف بنشره قال:

«ما كان الأمن والأمان والرفاهية والأطمئنان يتوقف عليهما تمام العمران في الممالك والبلدان ومن أنجع الأوراب وأصح الأسباب التي تحتاج لها الممالك هي سلوكها في أقوى الممالك، قطع دابر المفسدين الساعين فيما يحضر الدنيا والدين، ويكون ذريعة للثاقنين المتطاهرين من الناس بمظهر الحرية بدون أساس، البائين ذلك على غير شرع وأصل ثابت وفرع وأما هو مجرد خزعبلات وتهاوت وإشراك وأحجولات نصيرها لاقتناص أمثالهم السفهاء الجهلاء الذين هم بمعزل عن معرفة شيء من صوالم الأحوال والتوصل إلى أغراضهم للفاسدة ومقاصدهم السياسية للفاسدة وحكومتنا الدوفيقية الجلية التي ما زالت متيقظة على التيقظة لا تغادر في استقصاء الجزئيات والكتليات صغيرة أو كبيرة لاسيما في هذا العصر الجليل الذي أتم الله به فيها محضرة خديويها هذا المرقق الجدير بكل تجليل البازل كونه فيما يقع به العباد وإصلاح حال البلاد ورفع كل خلل ودفع ما يوقع في الزلل، فمن ثم قد استشرت أن هناك جمعية سرية من لشبان ذوي الطبع مجتمعة على فساد الدين والدنيا الضمر بالبرية ورئيسها شخص يدعى جمال الدين الأفغانى مطرود من بلاده ثم من الأساقفة العليا لما ارتكن من أمثال هذه النعسة في ديوانا المصرية المتحققة بالتبصير

من أهل الضبط والتقيظ والبصيرة والثور على أوراق عدده مضمونها شاهد عليه بالتوصل بذلك الجمعية إلى السعي في جميع التبايح والفساد التي لا تخفى على أهل الكياسة خصوصاً رجال الحكومة المعتمدين للتدوين على السياسة والرياسة وهذا من أكبر ما يغير الأفكار ويوجب أن يعامل مرنكة بالتشديد والإنكار فالتزمت هذه الحكومة الحازمة أن تتخذ الطرق اللازمة وتستعمل السداد في قطع عرق هذا الفساد فأبعدت ذلك الشخص الفسد من الديار المصرية بأمر ديوان الداخلية وجهته من طريق السويس إلى الأقطار الحجازية لإزالة هذا الفساد من هذه البلاد عبرة للمتعبين ولين يتجاسر على مثل هذا من المفسدين البهائي من أفعالهم الظاهرة أنهم لا خلاق لهم في الدنيا والآخرة ولا يخفى أن الاجتماع على أمثال هذا من أهل الفساد يحضر بالنفس ويصدى إلى العباد ولا يكون موجهاً للرفق في الشبهات المستلزمة للضرر وسلب أممية الحكومة السنية منه في جميع الحالات ولابد أن الحكومة تقع دابرهم حيث إن يقامه فيها مضر بالعمانين فبصرها بمثل هؤلاء حتى يستراح من مقاصدهم القبيحة الرافضة الصريحة ويؤدي للملاقاة ويتجاعد عنهم افتاء الشورى وحذراً من الوقوع في المحذور ويظهر بغيره ولا يراعى حفظه بدون تأمل فيسبق في شرك أعماله وبالجملة فيجب التجاعد عما يورث سوء الحال ويعود بالضر في جميع الأحوال».

وأبعت الحكومة قرارها بالثني ومشورها بالطن والتجريح بقرار صدر إلى الشيخ محمد عبده بأن يلزم قريته ولا يبارحها ولا يخاطب الناس،

وحيثما أحاط الناس في مبادئ السويس بجمال الدين الأفغانى وقد استبد بهم الحزن والصخط قال لهم موسى: «لا تفتروا إلى تارك فيكم محمد عبده».

وكان ذلك يكفي لتحديد إقامته - علق چون تقيته على ما حدث وكتب:

«هذه ضربة موجهة إلى الشقيين عامة وبعد ما أصبحوا قوة تفرج الرأي العام وبقوته».

كان جمال الدين المعلم وأب الروحي للتجديد والتطوير وما فعله «مارتن لوف



بالمسيحية، فله الأفغانى بالإسلام. ولهذا  
الف حوله صفوة من كل الطبقات والفئات  
ومن كل الأديان، وساد نفوسه الروحية  
والثقافية والسياسية وتغلقت آراؤه وتعاليمه،  
وحضى جمال الدين برعاية القديسى  
إسماعيل الذى هب له الإقامة فى مصر،  
ودفع عنه هجوم المستعمرين من علماء  
الدين.. ووجد القديسى فى تعاليم الأستاذ  
سدا روحيا وفكريا قويا لمصرعه فى تصدث  
مصر وأن تلتحق على العالم لكى تنف على  
قدم المساواة مع أوروبا.

كان جمال الدين يعمل على تجديد  
الإسلام بدراسة الفلسفة والعقيدة العلمية التى  
تحرر للنفس من العوائد الدينية الجامدة.

وكان من جهة أخرى يعمل على إيجاد  
وترقية النظم الدستورية وترطيد دعائم الحرية  
فى الممالك الإسلامية لتخفيفها من نفوذ  
المستعمرين الأوروبيين الذين يستغلونها  
ويستعبدونها.

كما كتب تصنيده الأول الإمام محمد  
عده وقال:

«بما كان الناس لا كاتب بولهم يستلم  
ولا خاطب جاء إلى هذه الديار للسيد جمال  
الدين الأفغانى وركن إلى الإقامة بصمر لم  
اشتغل بتدريس بعض العلوم العقلية وكان  
بمصر دروسه كشيرون من طلبة العلم  
يتقنون بما يتكبرونه من تلك المعارف إلى  
بلادهم أيام العطلة ويذهب للزفرون بما  
يذلقه منها إلى أحبائهم فاستقطبت مشاعر  
واندبعت عقول ولب حجاب الغفلة فى  
أطراف متعددة من البلاد خاصة فى  
القاهرة.

أزاح جمال الدين الصندا الذى تراكم  
على عقول المسلمين حتى ينفثوا على  
حضارة العصر وعلموه ناما كما فعل  
أسلافهم الأول حينما اكتبروا على الحضارات  
والثقافات ولبها منها وترجموا آثمن كتبها  
وأفروا حضارتهم وتراث الإنسانية.

ونادى الأفغانى منمن ما نادى به  
الدين لا يصح أن يخالف الأفكار العلمية.

وقال:

«ما معنى أن باب الاجتهاد مسدود؟  
بأنى نص سد باب الاجتهاد وأى إمام قال

لا ينبغي لأحد من المسلمين بعدى أن يجتهد  
ليتفقه فى الدين، أرأى يهتدى بهدى القرآن  
وصحيح الحديث أرأى يجد ويجتهد لتوسيع  
مفهومها والاستنتاج بالقياس على ما  
يطبق على العلوم المصرية وحاجات الزمان  
وأحكامه.

وضرب الأفغانى مثلا:

«أثبت العلم كسرية الأرض ودورانها  
وثبت الشمس وأثره على محورها وهذه  
الحقيقة مع ما يشابهها من الحقائق العلمية  
لا بد أن تتوافق مع القرآن وللقرآن يجب أن  
يجل عن مخالفته العلم العقيدى خصوصا  
فى الكليات فإذا لم نر فى القرآن ما يوافق  
صحيح العلم ولكلياته، اكتفينا بما جاء فيه  
من الإشارة ورجعنا إلى التأويل إذ لا يمكن  
أن تأتى العلوم والمخترعات بالقرآن صريحة  
راضحة يعى فى زمن التنزيل من الخلق  
كامنة فى الخفاء لم تخرج إلى حيز الوجود،  
ولو جاء القرآن وصرح بالسكك الحديدية  
والبرق وما تفعله الكهرباء فيه من المجالب  
وعبر ذلك لعلت الناس وأصرمت عنه  
رحمته كثيرا.

وحتى فى مسألة التطور والذشوه  
والارتقاء للى لا يحتمل المستعمرين  
والجمدين سماها ولا يترجون من إلقاء  
تهمة التكفر والإلحاد على من يناقشها، قال  
الأفغانى مقالا يستحق التأمل.

سئل عن رأيه فى قول المصطفى: والذى  
حازت البرية فيه حيزان مستحدث من جماد  
وهل يقصد ما عناه داروين بنظرية النشوء  
والارتقاء.. قال: لا أعالي ولا أبألغ إذا قلت  
لوس على سطح الأرض شيء جديد بالجوه  
والأصل أما مقصد أبى الغلاء فهو ظاهر  
واضح وليس فيه خفاء فهو يقصد النشوء  
والارتقاء مهتديا بما قاله علماء العرب قبله  
لهذا التصديب إذ قال أبو بكر بن بشرين  
فى رسالته إلى أبى اللع عرسا فى مبحث  
للكيمياء.

«إن الترف يستحيل نواتا والذبات يستحيل  
حيوانا ولأن أرفع المواليد هو الإنسان وهو آخر  
الاصحالات للثلاث. فإذا كان بناء مذهب  
النشوء والارتقاء على هذا الأساس فالسابق  
فيه علماء العرب وأوس داروين مع

الاعتراف بفصل الرجل وثباته على تبعاته  
وخدماته للتاريخ الطبعي من أكثر وجوه.

ولكن لأحد ما كان يشير حفيظة  
للمستعمرين والمستبددين من كان تشييره  
ودعوته للثورة الديمقراطية الاجتماعية:

«أنت أيها الفلاح المسكين تنفق قتب  
الأرض لتسكتب منها ما يسد الرمي ويقوم  
بأرد العيال فقلنا لا تنفق بها قتب ظالمه..  
لماذا لا تنفق قتب الذين يأكلون شرة أنماكه  
وكان مقدما على كل علماء المسلمين يقول:  
الاشتراكية وإن قل نصراؤها اليوم، فلا بد أن  
تسود العالم يوم يحسم فيه العلم الصحيح  
ويصر الإنسان أنه وأخاه من طين واحد  
ونسمة واحدة وأن التفاضل إنما يكن بالأنفع  
من أعمال لصالح المصروع وليس بتاج أو  
نتاج أو سأل وبخرو أو كفرة خدم يستعبدوا  
جوش وحشدا أو غير ذلك من عمل باطل  
أو مجد زلل وسيرة مرة لأخر الزمان.

لم يكن فقط مبارزين لثوار الإسلام،  
كانت محاضرات جمال الدين ودرسه  
مهرجانات وأعياد ثقافية يهرج إليها الناس  
من كل الفئات والطبقات وتتشرب أخبارها  
الصحف ويحدثون ما جاء فيها العامة  
والخاصة فى كل مكان.

نشرت «لقاهرة» صحيفة «أبيب  
إسحاق» والى كان يسميها لسان حال  
الأستاذ:

«ودت إلينا المقالة الآتية من حضرة  
مظهر نور الجمال والجمال ومطلع بدر  
الحكمة والكمال العالم الفاضل الأستاذ الشيخ  
محمد عبده مدرس علم الكلام الأعلى  
بالبام الأزهر.

«فى ليلة الأحد الماضي انعقد درس  
السيد الأستاذ جمال الدين الأفغانى  
وانظم فى مله جمع غفير بصمر من نيه  
طلبة العلم الوطنيين وفصلاتهم وكذلك من  
الأفندية مستخدمى الدواوين وبمضهر هؤلاء  
وأولئك شفق السامع علق جليل فى شأن  
أكبر أمة وما يلزم أن تسلك.

وقد رغبت نشره فى الجرائد الوطنية  
تعميما للفائدة وبينا لما انطوى عليه من  
حسن المقاصد.

ولس المحاضرة ونشرت مرة أخرى.

اتصل ببعض شبان الإسكندرية الوجهاء للتبهاء خبر قدوم سيدنا الأجل الفيلسوف الأكبر الأستاذ جمال الدين إلى الإسكندرية ووفدوا إليه ليمتحروا الأبحار بأثره كما شجعت الأسماك وأخباها ثم سألوه أن يخطب فيهم خطبة عمرمية يستفيدون من بيانها حكمة وأدب وأجابههم إلى تلك وخبرجوا من لذه يلقون ألسنتهم بالثناء عليه ثم شكلوا لجنة منهم للاهتمام بشئون محل الخطاب مؤهلة من الخداجات نجيب مرسى وأوليا يتشه، وجورج زعريب ويوسف معلج وسليم نقاش واستقر رأيهم أن يكون ذلك في مسار هذا النهار في قاعة زيزينيا ورفعا الأمر إلى حضرة أساتذنا فوافق عليه، ثم رأى أن يجعل لهذا السعي أجرا حسنا، فضلا عن أنه المردى بأن يكون التدخل لذلك المحفل بأوراق تمد قيمتها لتفقره الإسكندرية وكلف بذلك أعضاء المحفل فخرجت ألسنتهم بالشكر وسارعوا إلى توزيع أوراق الدعوة.

وفي المساء كانت قاعة زيزينيا محفلا لتبهاء الناس أجمعين فيه الأعيان بروج الفضل والحكمة للبحر في ذات سيدنا الأستاذ الأجل الفيلسوف الأكبر جمال الدين الأفغاني وتفتحت الأسماك لالتقاط درر لغائته الحكمة والتشفت بجواهر أقراله الفلسفية وقام أمره الله في ذلك الجمع خطيبا يسئل الألباب ويهدونا مناهج الألباب بالكلم البهريه الخالي من الكلف حتى شمت الجوارح لو كانت كلها أذا تلتقط درر حكمته وبيت الأعضاء لو كانت بأسرها هويلا لتضع بأنوار رؤيته وقصد وصفا من نطقه الكريم ملخص حكاية الفناك الوضع الجيد الوقع الذي ارتفع له محاب السمع والخفض له جانب الطبع.

وقد أضحى جمال الدين أسبوعه في الإسكندرية وقصد ترويب على بقائه في الإسكندرية أقل من أسبوع شفاء ملات من الأفكار من علة السموت وملات من الأبدان من علة الفقر والضمور وما زال مستدرا لمنفعة بلى الإنسان وما يرح مليا عليه بكل لسان وجنة مشتتة لا تلتقي.

كان لإعداد الأفغاني من مصر حدثا بريطانيا رئيسا، وقد طارده منذ بدأ دعوته في مسقط رأسه أفغانستان ثم بعد أن انتقل منها إلى الهند جوهره التاج ثم بعد أن ذهب



## الديمقراطية الحزبية في مصر

إلى إيران، ثم إسطنبول حتى حد الرحال في مصر ولم تكن تستطيع ذلك في عصر إسماعيل. وفي خضم الصحوة الوطنية والديمقراطية والتي كان مفجرا لها وريست به حتى حلت اللحظة التي تستطيع فيها فتحه ثم على الطريقة البريطانية أن تطلع سمعته وسيرته وكانت بريطانيا تدعى أنها أكبر إمبراطورية إسلامية بعد تركيا وكان تسخير الإسلام - سواء في - استئناس المسلمين الذين اعتبروا الإمبراطورية «دار حرب» أو في بث اللقرة بينهم أو بينهم وبين الأديان الأخرى لطيفة أسامة «فرق تسد» وجئت لهذا الهدف جيشا من المستشرقين عكفوا على دراسة الإسلام وتفسيره بما يبرر بل يثبت شرعية الاستعمار وجيش آخر من الفقهاء ورجال الإفتاء ابتدعوا الطرق والأسلحة والتمل لتحديد بالبقاء والولاء للسلطان المعلى والبريطاني.

ولهذا كان «مارتن لوثر الإسلام، الذي دعا إلى التجديد والتحرير وإلى التحرر الشامل من الاستعمار والاستعباد» كان خطرا دائما على الإمبراطورية. ويطلب كل دعاواها بأن البريطانيين أهل كتاب لا يتدخلون في الدين، وأنهم أهل عدل وعلى المسلمين أن يحاولوا ويتعاضوا معهم ويعمرها بمذاهب وتقدمهم.

وحقق لهم للحدوى الجديد هذه الأملية الغشائية ولم يكن خطر جمال الدين الأفغاني على الإمبراطورية العثمانية بأقل منه على الإمبراطورية البريطانية، كان السلطان «عهد الصوف» يدعو إلى جامعة

شعوب إسلامية للحكام.. أي للطفلة مذه، وأن ينصب نفسه فوقهم جميعا ظل الله على الأرض.

وكان جمال الدين يؤمن ويدعو إلى جامعة شعوب إسلامية لتفرض عليها كل أشكال الاستعمار والاستغلال والاستبداد وتفتتح على كل حضارة العصر ومدنيته وترد للإسلام كل هيئته وحويوته وتبث مجده ..

ولم تكن سعادة السلطان بنفى جمال الدين بأقل من سعادة حكومة جلالة الملكة والإمبراطورة.

ولا ريب تلقى الغدوى التهيلة والمكافأة وكان القرار الثالث هو حل مجلس النواب والأمر إلى الأعضاء، بأن يعود كل منهم إلى بلده ويكتب مشاريع الدستور وقانون الانتخاب «نهائيا».

وتكتابت كل هذه القرارات «المصرية» في أقل من شهر وكان لابد أن تتضمن عن نتائج وعواقب.

لم تكن إقالة شريف باشا والاستخفاف بأوامره، ولم يكن إبعاد «جمال الدين»، ومملة الطعن والتشكيك في شخصه ومبائله، ولم يكن تسريع نواب المجلس وقادة الدورة الأخيرة «العاصفة»، ولم يكن تضرر الغدوى في أن يدبر شئون البلاد وحده مع من يختاره من وزراء.. لم يكن ذلك ليمر سهلا يسيرا بلا نتائج ولا عواقب مضادة ولم يلبث أن تجدد السخط وثار الملقق واشتد وخافت الدولتان لتساقم الأمور، كانوا يعرفون حدوده، وأنه يمكن تسفيره واستخدامه فيما يطلب إليه ولكن لا يعتمد عليه في الأعمال الكبيرة والعاصمة، وصفته صحيفة «فانتي فيز» البريطانية قليلة:

«هو كائن أليف لطيف ضعيف محدود السرمايذ كالم شك في كل شيء يفقد إلى الثقة وكل ما يعرفه ويقنع به عن يقين هو أنه لا حياة له ولا بقاء على الكرسي الذي يجلس عليه إلا في حماية بريطانيا وإن تجد وزارة الخارجية البريطانية بحماقتها وعجزها وجهلها أفضل منه لكي يغرق بلده في بحر الوهنى لا تستطيع الخروج منه. وليس له بعد بريطانيا سوى أمر، وكانت إحدى محظيات أبيه الغدوى إسماعيل، ولم

يعترف بها زوجة شرعية إلا قرب حقل افتتاح قتال التسويس ويحدث منذ ذلك الحين تبسط سيطرتها.. وهو يثر أخلاقها ويستمتع للصحة، وفي التي حرصته على منع إخوته غير الأشقاء، وحسن، وه حسين، وإبراهيم، من العودة!!

ويكتب عنه مرة أخرى:

«لا يبدو الخديوي، وتوفيق، أن يكون دمية في يد بريطانيا ولا يزال يتخطى ويحاول اكتشاف طريق وسط منباب كثيف لا يحيط به أحد قد نزل كنفه أو محل ثقة لأن ليس هنا واحد فقط يقع به أو يحمل له مكانة أو احتراماً، وهو يستمر بوسيلة واحدة هي موهبته الخارقة في اللحن والرقصة وفي التفاني والتأمر والتصال مع السلطان العثماني إلى التوصل البريطاني إلى التوصل الفرنسي ومن «شريف» إلى «رياض» إلى «موتشور» محبوس سياسي، أشد الناس إزدراءً له واحترافاً له.. ولا أحد من هؤلاء جميعاً يحمل له ذرة من الاحترام أو يمكن أن يقع به ولو لعشر دقائق».

وكتبت «الكرونيكل» جريدة حزب الأحرار:

«يكنى أن يطوف الزائر أسبوعاً واحداً في مصر لكي يدرك أن يقين أن أبض وأقبر شخصية إلى الأملاني من كل الطبقات هو الخديوي وأقرب شخصية إليه هي مشعونة ومنجمة تدعى «عائشة هائم»، يبدأ يومه بالاستماع إليها قبل أن يدخل عليه جيش الجواسيس بتقاريرهم.

وهو يستمد بقائه في الحكم من اللابيد البريطاني، ومن حاسبيه الأول اللورد «توفرين».

وبهذا طلب إليه التوصل البريطاني أن يرسل في استبداده «رياض» باشا لا لكي يتولى وزارة الداخلية كما كان يظن ولكن ليتولى الوزارة كاملة.

ونشرت كل الصحف نص البرقية التي بحث بها الخديوي يستدعي «مصطفى» باشا رياض، ثم خبر روكبه «وابور البحر» صانداً إلى مصر.

وكان «رياض» و«توفيق» هما قرا لرهان اللذان تعتمد عليهما الدولتان، وكان

أحدهما خبيراً بالداخل وثا شهرة في ذلك والآخر خبيراً بالداخل محترماً على الحكم والسلطة بالطريقة العثمانية وكان الاثنان يتصانقان في إقناع الدولتين بضرورة التدخل.

كتب «إدوارد دابسي» أشهر دعاية الإمبريالية في القرن الماضي كتاباً بعنوان «الطريق إلى الهند» مجرور للدعوة إلى احتلال مصر تأسيساً لندرة الناج والإمبراطورية عامة ونوى فيه: «توفيق» باشا يؤمن بضرورة التدخل منذ عام ١٨٧٥ والذي يقع مصر لأسهمها في قناة السويس وهو الذي دفع إسماعيل لطلب خبير بريطاني لبحث مشاكل المالية المصرية وقد طلب إلى جوبتلان أقدمه لبعض الأرباط السياسية والمالية لكي يقدم بضرورة التدخل بالتدخل وأن المصريين يفضلون أن يتجهوا إلى حكم بريطانيا عن أية دولة أخرى.

وكانت تصفية الحركة الوطنية المستورية بقيادة شريف وتصفية الثورة الروحية الفكرية بقيادة جمال الدين مقدمة للهمة الأخيرة والحاسمة وهي تصفية لثورة الأند خطر أي الجيش، وكان ظهوره المفاجئ والمفزع، على الساحة السياسية «أسراً ما حدث في مصر في القرن التاسع عشر كما قال السير ريلرز ويلسون وولفته كل البريطانيين ولم يكن يتقدم على ذلك سوى الرجل القوي الصارم الذي يهابه ويهربه للجميع والذي يعمل ثاراً قديماً ضد القوة التي أسقطته والذي أرغمته على الفرار والهرب!!

ورسل عطفلو «رياض» باشا، في ٤ سبتمبر ١٨٧٩.

وفي اليوم التالي، لم يستعثر الخديوي أي حرج، ولم يستغرب أحد أن يصدر عن هذا الخطاب تكليفه بالوزارة:

«عزيزي رياض باشا لم أقصد بتراشي مجلس للظان أن أعيد السلطة الشخصية وإنما راعيت مع ذلك ضرورة الحال وملت على الرعية في توثيق علاقتي بأعضاء الوزارة فلم يكن في خاطري حزم نهائي خصوصاً فيما يختار لعمداً الذي لتفتحه يوم ولايتي وهو أن أحكم مع مجلس الوزراء

وذلك قرأني مع الثقة بتشكيل وزارة جديدة وأقبل بين يدك رئاسة مجلس الظان حافظاً لنفسي حق الحضور في اجتماعاته ورأسته كلما دعت الحاجة إلى ذلك.

وشكل «رياض» وزارة من رجال العهد القديم؟ معظمها من الباشوات الجراكمة المهادين عداه مبعوضاً للموطنين والتمسوريين وتميز من بينهم وزير الحربية «عثمان رفقي»، والذي كان قائداً في حرب الحبشة وحرف بكرامته الشديدة للضباط القلاحين والذين ترقوا من تحت السلاح، ومن أنفوا بتدبة الهزيمة عليهم، وألح على محاكمتهم وفصلهم.

وقد أراد «رياض» باشا اقتداء بملاه الخديوي أن يستوعب موجة الكراهية والسطط التي أثارها عودته، وقرر الإقراج عن الشيع «محمد عهده» من منفاة في القرية وعودته لكي يسلم رئاسة تحرير جريدة «الوقائع المصرية» لسان حال الحكومة:

وكانت أول السقطات الكبرى للإمام ولكنها لم تتخذ أحد.. وذلك لأن «رياض» كما وصفه كاتب في «الريفر»:

«كان فضلاً عن انحياز للأجانب على درجة كجبرة من الصلف ومن الكراهية والاحتقار المصريين ويعتد أن الكبراج أصلع أداة لمك القلاحين واستطاع في أقصر وقت وفي أبق الظروف وأخطرها أن يحمي البلاد إلى أسوأ أترات الماضي، وجدد جيشاً من الجواسيس لتحقق زعماء المعارضة وتفي عداك منهم إلى منافي للسودان وقال لونه:

«لم يعد هناك مناس من تبسیر الأملاني بما ينتظرون وأن يحملوا على كاهلهم مسئولية خلاصهم».

وخصض «التفكير والتدبير» عن تحويل اجتماع ٧ أبريل إلى حزب سياسي على نسق الأحزاب الأوروبية وقال أيضاً:

«أثارت أعمال الظنارة السطخ في نفوس المصريين جميعاً الفاصلة والعامة وسادت روح القنارة واللبث عن خلاص وأثلت حقائق وجعومات للمطالبية بالحرية وأجمع لكل على ضرورة الانحداد ومواجهة الحكم

الذى يسير بهم إلى الهاوية وتحدثت للمطالب الوطنية في:

(١) عزل حكومة «رياض»

(٢) إعادة الحياة الليبرالية والانتخاب مجلس شورى النواب

(٣) إعادة الجيش إلى الحد المقرر له في القوانين الأخيرة

ويمكننا تكوّن الحزب في اجتماع حلوان، وكان أول حزب سياسي عصري في تاريخ الشرق.

وبعد ست سنوات قام في الهند حزب «المؤتمر» وكان في بدايته موالياً للإنجليز وتكون على يد موظف بريطاني كبير ليكون أداة لمعرفة ما يدور بين الطبقات «الصاعدة» في المجتمع الهندي..

تكون بعده بقليل حزب «الكومنثاغ» الصيني، بقيادة «هين هات هين» ليكون حزب الثورة الصينية «المسلحة» ضد الاستعمار الغربي والإقطاع الصيني، وكانت



## الديمقراطية الحزبية في مصر

هذه التجارب الثلاثة هي التي بدأ منها تاريخ للشرق وكفاحه الوطني الحديث.

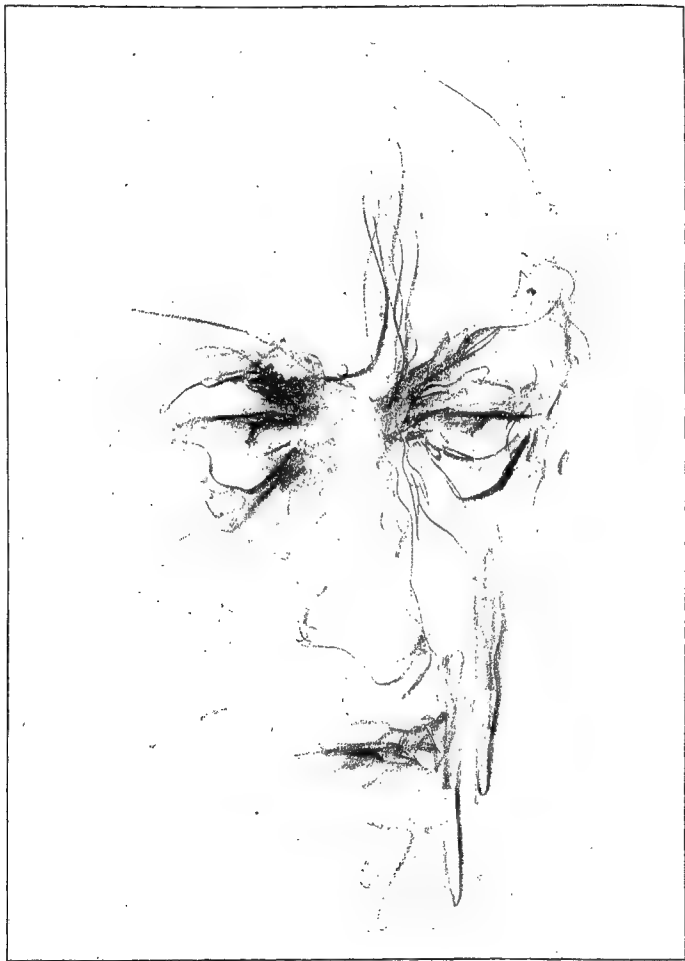
وكان للحزب الوطني المصري تصالفاً مع محمد الطيقات والفتحات من الباشاوات والأحرار مصريين وبعركسة وأنراكا والأعيان للحد والمقايخ وبين العلماء والدجارج والمثقفين وبين مسلمين ومسيحيين أقباط

ووافدين واليهود وتلاميذ جمال الدين على أن أهم ما تميز به الحزب كان انتعاش الضباط «الفوريين».

وكان الضباط «الفلاحين» قد كونوا تنظيماً سرّياً في صفوف الجيش لدى بداية عهد إسماعيل حينما بدأ أنه يستبعدهم بفضل الأخرى من الأتراك والشراسة ورأس التنظيم القائم «على الروابي».

وبعد هزيمة الحبشة التي كانت أكبر كارثة عسكرية مصرية في القرن التاسع عشر ألقي الضباط المصريون للخدمة على القائد الشريكى «راثب باشا» وأركان حربه الأمريكيين وباندتهم القائد للخدمة وألغى المسؤولية عليهم وحكم أبرزهم القائل مقام «أحمد عرابي» وقص من الجيش وانضم ضباط حملة الحبشة إلى التنظيم وانتهوا إلى ضرورة العمل الدوري الحاسم باشتغال الخديوي وطرد أسرة «محمد علي» وإعلان الجمهورية ولكن نصحه الأفغانى بالترتيب حينما جاء العرض من جماعة حلوان كان التنظيم جاهزاً.. ويرز «أحمد عرابي» ليكون بالإجماع زعيم المعارضة بجناحيها المدني والعسكري. ■







من موقع الوطن العربي

## مقدمة :

### ١ -

لا يمكن الإشارة إلى الموجة الثالثة باعتبارها وصفاً للمجتمع الذى نشأ فى كنف الثورة العلمية والتكنولوجية وأصبح يطلق عليه مجتمع المعلومات، بغیر الإشارة إلى مبتكر المصطلح وهو الباحث السويدي يوهان والمفكر الشهير ألفين توفلر.

وقد أطلق توفلر - الذى يعد من رواد الفكر المستقبلى - على العالم بكتابه الشهير «صدمة المستقبل» الذى صدر منذ أكثر من عشرين، واعتبر منذ صدوره مرجعاً رئيسياً ملوفاً بالأفكار الخصبة والتنبؤات المضبوطة حول مستقبل المجتمع الإنسانى، ولفت للنظر أن كتاب «صدمة المستقبل» لم يكن محصلة تأمل فكر بحث مؤلفه وإنما كان محصلة تأمل تاريخى دقيق فى تماثل الثورات التكنولوجية فى تاريخ البشرية، بالإضافة إلى معلومات ميدانية استقأها المؤلف - وهو أصلاً أستاذ فى علم الاجتماع - من مراكز التنمية والتطوير، بالإضافة إلى خبراته العلمية فى المصانع الأمريكية، ومقالاته مع رواد الصناعة والتكنولوجيا والبيئات الطبي. وهكذا استطاع توفلر بكتابه الأول - الذى تدرج إلى أكثر من خمسة وعشرين لغة - أن يحدث ثورة فكرية غير مسبوقة، ذلك أنه استطاع من خلال صروحه عن الوضع الراهن للمجتمع الصناعى فى الدول المتقدمة، والسيناريوهات المستقبلية التى صاغها عن المستقبل - أن يحول نظر صناع القرار والسياسيين والمفكرين

والباحثين، بل والرجال والنساء العاديين إلى المستقبل بحيث أصبح التفكير فى الحاضر وتطويرة، يؤسس فى المقام الأول على صورة المستقبل المرغوبة، ومما يدل على التأثير البالغ لكتاب توفلر أن عبارة «صدمة المستقبل» دخلت قاموس مختلف اللغات، وأصبح الساسة والمفكرين والمثقفين يستهزون بها.

ثم واصل توفلر مسيرته وأصدر منذ سنوات كتابه الشهير «الطاقة الثالثة» الذى فصل فيها الحديث عن مجتمع المعلومات، الذى يأتي بعد الموجة الأولى ويخضع بها للثورة الزلزالية، والموجة الثانية ويقصد بها الثورة الصناعية.

ثم استكمل توفلر ثلاثيته بإصدار كتابه الذى أحدث اهتماماً بالغاً فى كل أنحاء العالم وهو كتاب «تصور السلطة» عام ١٩٩٠ وضوانه الفرعى الذى يدل على مضمونه «المعرفة والاروة والنف على مشارف القرن الحادى والعشرين» ويقع فى أكثر من خمسمائة صفحة.

والحقيقة أن توفلر مهد بكتابهاته المتعددة لعدد من الدراسات والبحوث التى أجراها العلماء الاجتماعيين عن مجتمع المعلومات وسماته، والآثار التى سيجتلبها فى بقية المجتمعات المعاصرة، المتقدمة منها والتامية على السواء.

٢ - ولا نبالغ أدنى مبالغة إذا قلنا إن الإنسانية لتنتقل الآن، عبر عملية معقدة ومركبة، صوب مبالغة مجتمع عالمى

جديد، تمت تأثیر الثورة الكونية، وهذه الثورة الكونية تلتى - فى التحاليل التاريخى للثورات المتعددة التى شهدتها الإنسانية - عقب الثورة الصناعية. وكانت البعثات الأولى تتمثل فى بزوغ ما أطلق عليه «الثورة العلمية والتكنولوجية»، والتي جعلت اللط لأول مرة فى تاريخ البشرية - قوة أساسية من قوى الإنتاج، تضاف إلى الأرض ورأس المال والعمل، وبالتدريج جعلت مصالح المجتمعات الصناعية المتقدمة تتغير، وبس فى بنيتها التحتية فقط، ولكن أيضاً فى أسلوب الحياة، وأنماط التفكير، وترعية القيم السائدة، وأمايب الممارسة السياسية، وهذه المتغيرات ذاع مصطلح جديد، أطلقه بعض علماء الاجتماع الغربيين، من أبرزهم «دانيل بل» لوصف المجتمع الجديد، وهو المجتمع ما بعد الصناعى، غير أنه مع مرور الزمن تبين تصور هذا المصطلح عن التعبير عن جوهر التغير الكيلى الذى حدث، ومن هذا سلك العلماء الاجتماعيين مصطلحاً آخر رأوا أنه أقرب بالفرض، وأكثر نقة فى التعبير، وهو مصطلح «مجتمع المعلومات»، وذلك على أساس أن أبرز منفع من حلاص للمجتمع الجديد أنه يقوم أساساً على إنتاج المعلومات وتداولها من خلال آلية غير مسبوبة هى الحاسب الآلى، الذى أدت أجهالته المتعاقبة إلى إحداث ثورة فكرية كبرى، فى مجال إنتاج وتوزيع واستهلاك المعارف الإنسانية، فبدأنا أضلنا إلى ذلك التسرعة الكبرى فى تكنولوجيا الاتصال، وخاصة فى مجال الأقمار الصناعية واستخداماتها الراضعة، خصوصاً فى مجال الليث التلوزيونى الكرى،

## البيد يسيلين

# «الموجة الثالثة»



الذى يحكم آليته وتجاوز الحدود الجغرافية، وينفذ إلى مختلف الأنصار، التي تنتمي إلى ثقافات مختلفة، وذلك من شأنه أن يؤثر - خلال الرسائل الإعلامية للمحددة - على القسم والاتجاهات والمعادن، لأتركنا أننا بصدد تشكل عالم جديد غير متوقع، تصبح فيه المباراة الشهيرة التي مفادها أن للعالم أصبح قرية صغيرة، تقصر كثيراً عن وصف أثر التغيرات التي يتمنى مجراها كل يوم.

في ظل هذه التطورات الكبرى في مجال المعرفة والاتصال، ولتقارنا ذلك مع مجتمع الصناعة إلى مجتمع المعلومات، أخذ يشكل ببطء - وإن كان ببطءات - ما يمكن أن نطلق عليه «الوعي الكوني»، والذي يستجيز في آثاره، كل أنواع الوعي السابقة عليه كالوعي الوطني، بكل تقريعاته من وعي اجتماعي ووعي طبقي، والوعي القومي، سيبرز الوعي الكوني متجاوزاً كل أنماط الوعي السابقة، لكي يمرر عن بزوغ قيم إنسانية عامة، تشدد في الوقت الراهن المعركة حول صياغتها، وإنجاساتها، ولابد في مستقبل منظور، أن يحدد الإجماع العالمي عليها.

وفي ضوء ذلك كله، نستطيع أن نفهم سر المعركة التي تدور في الوقت الراهن حول «النظام العالمي الجديد»، الذي تريد الولايات المتحدة الأمريكية - بعد انهيار النظام العالمي الثنائي السوفيتي - أن تهيمن عليه مستندة إلى قوتها العسكرية والتكنولوجية، بالرغم من التآكل التدريجي لقوتها الاقتصادية العالمية، كما تدب بذلك بول كينغ في كتابه الشهير «صعود وسقوط القوى العظمى»، والذي أثار جدلاً أمريكياً حاداً، بين أنصاره وخسوميه.

وهكذا يمكن القول إننا إزاء ورصد التغيرات العميقة التي أضحنا إليها، لابد أن ننفق قليلاً أمام ظاهرة بزوغ ما يمكن أن نطلق عليه: «مجتمع المعلومات الكوني».

### مجتمع المعلومات الكوني

مجتمع المعلومات يأتي بعد مراحل من فيها التاريخ الإنساني، وتبوءت كل مرحلة بخروج من أنواع التكنولوجيا ينشئ معها. شهدت الإنسانية من قبل تكنولوجيا الصيد، ثم تكنولوجيا الزراعة، وبعدها تكنولوجيا الصناعة، ثم وصفاً أخيراً إلى تكنولوجيا المعلومات.

## الموجة الثالثة

وبعكس القول إن سمات مجتمع المعلومات تمتد أساساً من تكنولوجيا المعلومات ذاتها، والتي يمكن إجمالها في ثلاث سمات:

**أولاً:** أن المعلومات غير قابلة للاستهلاك أو التحويل أو التفتت، لأنها تركمية بحسب التعريف، وأكثر الوسائل فاعلية لتجميعها وتوزيعها، تقوم على أساس المشاركة في عملية التجميع، والاستخدام العام والمشاركة لها بواسطة المواطنين.

**وثانياً:** أن قيمة المعلومات هي استبعاد عدم التأكد، وتتمتع قدرة الإنسانية على اختيار أكثر القرارات فاعلية.

**وثالثاً:** أن سر الواقع الاجتماعي العميق لتكنولوجيا المعلومات، أنها تقوم على أساس التركيز على العمل الذهني (أو ما يطلق عليه أمانة الذكاء)، وتعميق للعمل الذهني (من خلال إنتاج المعرفة، وحل المشكلات، وتسمية الفرص المتعددة أمام الإنسان)، والتجديد في صياغة للفكر، وتغنى بتطوير للنسق الاجتماعي.

ويخلص بعض الباحثين إطار مجتمع المعلومات في الملامح التالية:

١ - المنفعة المعلوماتية (من خلال إنشاء بنية تحتية معلوماتية تقوم على أساس الحواسيب الآلية العامة للخدمة لكل الناس) في صورة شبكات المعلومات المختلفة، وتكون المعلومات، والتي تصبح هي بذاتها رمز المجتمع.

٢ - الصناعة القائدة ستكون هي صناعة المعلومات التي ستهيمن على البناء الصناعي.

٣ - سيتحول النظام السياسي تحولاً من شأنه أن يتسود الديمقراطية التشاركية، وتعني السياسات التي تنهض على أساس الإدارة الذاتية التي يقوم بها المواطنون، والمبادرة على الانساق، وضبط النزاع الإنسانية، والتأليف الخلاق بين العناصر المختلفة.

٤ - سيتشكل البناء الاجتماعي من مجتمعات محلية متعددة المراكز ومتكاملة بطريقة طوعية.

٥ - ستتغير القيم الإنسانية وتتحول من التركيز على الاستهلاك المادي، إلى إشباع الإنجاز المتعلق بتحقيق الأهداف.

٦ - أعلى درجة متقدمة من مجتمعات المعلومات، تتمثل في مرحلة تتمس بإبداع المعرفة من خلال مشاركة جماهيرية فاعلة، والهدف النهائي منها هو التشكيل الكامل لمجتمع المعلومات الكوني.

وقد يبدون أن هذه الصورة التي رسمناها ليست سوى ضرب من الأحلام، غير أن مجتمع المعلومات الكوني، ليس من الواقع حلم، بقدر ما هو مفهوم واقعي، سيكون هو المرحلة الأخيرة من مراحل تطور مجتمع المعلومات، وهناك ثلاثة أدلة تؤكد هذا القول:

**أولها:** أن الكونية GLOBALISM ستصبح هي روح الزمن في مجتمع المعلومات القادم، ويرجع ذلك إلى الأزمات الكونية المتعلقة بالنقص في الموارد الطبيعية وتدمير البيئة الطبيعية، والانفجار السكاني، والنفوذ العميقة الاقتصادية والثقافية بين الشمال والجنوب.

**ثانيها:** أن تنمية شبكات المعلومات الكونية، باستخدام الحواسيب الآلية المرتبطة ببعضها عالمياً، وكذلك الأقمار الصناعية، ستؤدي إلى تحسين وسائل تبادل المعلومات، وتعمق الفهم، وذلك من شأنه أن يتجاوز المصالح القومية الثقافية والمصالح الأخرى العنصرية.

**وثالثها:** أن إنتاج السلع المعلوماتية سيتجاوز إنتاج السلع المادية، بالظفر إلى قيمتها الاقتصادية الإجمالية، وسيتحول النظام الاقتصادي من نظام تنافسي يقوم على السعي إلى الربح، إلى نظام تألوفي ذي طابع اجتماعي يسم في الجميع.



غير أنه لا ينبغي أن يقرر أن الأثمان، أن تشكل مجتمع المعلومات الكوني عملية هينة ذلك أنه يتفقد دورها تحديدات عظمى، ينبغي مواجهتها، وأول هذه التحديات المعركة الدائرة الآن حول «ديمقراطية المعلومات»، والتي هي الشرط الموضوعي الذي لابد من توفره، وذلك لنفاذ الشمولية والسلطوية.

وديمقراطية المعلومات تنهض على أساس أربعة مقومات.. أولها: حماية خصوصية الأفراد، وتبني الحق الإنساني للفرد لكي يوصون حياته الخاصة ويحجبها عن الآخرين، والمقوم الثاني: هو الحق في المعرفة، وتبني حق المواطنين في معرفة كل متروك المعلومات الحكومية السرية، التي قد تؤثر على مصالح الناس تأثيراً جسيماً. وثالثي بعد ذلك إلى حق استخدام المعلومات، وتبني بذلك حق كل مواطن في أن يستخدم شبكات المعلومات المتاحة وبذلك البيانات، بسعر رخيص، وفي كل مكان، وفي أي وقت، وأخيراً نصل إلى ذروة مستويات ديمقراطية الإعلام، وتبني حق المواطن في الاشتراك المباشر في إدارة البنية التحتية للإعلام الكوني، ومن أبرزها عملية صنع القرار على كل المستويات المحلية والحكومية والكونية.

وثاني التحديات التي تواجه تشكيل مجتمع المعلومات الكوني، هو تنمية الذكاء الكوني، وهو يعني القدرة التكيفية للمواطنين في مواجهة الظروف الكونية المتغيرة بسرعة، والذكاء يمكن تمريره - بشكل عام - بأنه القدرة على الاختيار العقلاني للفعل الإنساني لحل المشكلات، ويبدأ الذكاء بالمستوى الشخصي لدى الأفراد، ثم يتطور ويتعمق إلى مستوى الذكاء الجمعي. وبذلك الجماعة يفترض أن الذكاء الشخصي للأفراد يتألف وينسق بينه لتحقيق الأهداف العامة لتغيير البنية الاجتماعية، وهو ما يطلق عليه الذكاء الاجتماعي؛ وهو بذاته الذي يمكن أن يتطور ليصبح ذكاء كونياً، والذي سيشكل من خلال الفهم الكوني المتبادل، الموجه لحل المشكلات الكونية، كما ظهر أخيراً في الجهود العالمية لمواجهة أزمة البيئة الإنسانية، التي تشارك فيها مختلف الدول في الوقت الراهن، ويصلح مشروع البيئة مثلاً نموذجاً لإبراز



محمد علي

تطوير الوعي الكوني، بعدما ظهرت للتناجج السلبية لمجتمع الصناعة وما أفرزه من ضروب متنوعة من تلوث للماء والهواء والتسرية. من المؤكد أننا نشهد في وقت قريب تشريعات قارية ملزمة، وتشريعات دولية، سيكون من شأنها إدخال تعديلات جذرية على أدوات الإنتاج السائدة.. ومن هنا نبقى لنا القول: إنه وعلى عكس ما يبدو حديثاً نظرياً فإننا نشهد في الوقت الراهن بدايات تشكل الوعي الكوني الذي لم يبرز فقط موضوع البيئة، وإنما - وربما أهم - ذلك - ظهر في موضوع القضاء على الأسلحة الذرية والكيميائية وتدميرها، خلافاً من سيناريو فناء البشرية، الذي كان سائداً في عصر توازن الرعب النووي؛ هذا الوعي الكوني الذي يتعمق كل يوم، لئول في الواقع سوى التعبير الأمثل عن نشوء مجتمع للمعلومات الكوني.

### ٣ - خطة الدراسة ومنهجها

بعد أن تُعرف بالوجهة الثالثة ومساهمة الأساسية من واقع كتابات ألفين توفلر نفسه، وباستخدام عباراته كلما كان ذلك ممكناً، تكون قد صفنا النموذج الأساسي الذي سنعتمد على أساسه موقع الوطن العربي منه.

غير أن تحديد هذا الموقع، يعتمد في رأينا على المخطط التي تتيج لوطن العربي أن يخلق طريقه للوجهة الثالثة، وهذه المداخل هي بكل بساطة للبحث العلمي والتكنولوجيا.

وهكذا بدراستنا للموضع الراهن للعلم والتكنولوجيا في الوطن العربي ومحاولة للتنبؤ

بالمستقبل، يمكن لنا أن نقدر إمكانيات الوطن العربي في التفاعل مع الموجة الثالثة

### المبحث الأول

#### الموجة الثالثة (١)

تواجه البشرية قفزة هائلة إلى الأمام، تواجه أعمق فوران اجتماعي، وأشد عملية إعادة بناء في التاريخ، ونحن اليوم مندمجون في بناء حضارة جديدة متميزة بدءاً من البداية، وإن كنا غير واعين شاملاً بهذه الحقيقة، وهذا مانعوه به «الوجهة الثالثة».

اجتاز الجدل البشري، حتى اليوم، موجتي تغير عظميين طمست كل راحة منهما، إلى حد كبير، ماسبقها من حضارات وثقافات لتجس بأساليب حيوانية لم تخطر ببال السابقين. موجة الغثور الأولى - نعى بها للدورة الزراعية - كان يلزمها آلاف السنين لتكتمل. والموجة الثانية - صعود الحضارة الصناعية - لزمها ثلثمائة عام كحبيب. أما اليوم - حيث الفخار أعظم تسارعاً - فإنه من الأرجح أن تتدفق الموجة الثالثة عبر التاريخ لتكتمل في بضع عشرات من السنين، وكل من سيقدر له أن يعيش على ظهر هذا الكوكب في هذه اللحظة المتفجرة سيحس بالصدمة التامة للموجة الثالثة في حيلة هذا الجيل.

تجس لنا الموجة الثالثة بأسلوب حياة جديد شاملاً، يتأسس على: مصادر طاقة متنوعة ومتجددة، وأساليب إنتاج تجعل خطوط الإنتاج في المصانع أشياء عتيقة انتهى زمانها، وأسر وعائلات جديدة غير نورية، وموسسة من نوع جديد يمكن أن نسميها «الكوخ الإلكتروني»، وعلى مدارين وشركات وثقافات مختلفة مستقبلية تختلف عن الأنوثة حالياً اختلافاً جذرياً.. يرطخ لنا الصناعات البارزة قواعد جديدة للصرور، وتصلنا إلى ما بعد التسيط والزمان والتمركز، بعيداً عن تركيز الطاقة والمال والسلطة.

هذه الحضارة الجديدة لها رؤيتها المميزة للعالم وطريقها الخاصة للتعامل مع الزمن والمكان والميلق والسببية، وكذلك لها مبادئها لمياسات المستقبل.

اليوم يستحوذ على الخيال الشعبي - فيما يتعلق بتصور المستقبل - صورتان متناقضتان بوضوح



## الموجة الثالثة

يفترض غالبية الناس أن الحياة كما يعرفونها ستظل كما هي إلى مالا نهاية، إلى درجة أنهم لا يشغلون أنفسهم أبداً بالتفكير في المستقبل، وهم يجهلون مصروية في تصور أسلوب حياة يختلف اختلافاً عما ألفوا، ناهيك عن تصور مجيء حضارة جديدة تماماً، طليحي أنهم يلاحظون حدوث تغييرات، ولكنهم يفترضون أن هذه التغييرات اليومية ستمر مروراً بحد، وأنه لا يوجد شيء يمكن أن يزعزع أسس وأطر البناء الاقتصادي والسياسي.. لهم بدويعرون - والثقتين - أن المستقبل لن يكون إلا استمراراً للماضى.

ولكن الأحداث القسرية هزت هذه الصورة الواظقة هذا عبقاً، فقد بدأت رؤى أكثر كآبة تتكسب شعبية متنامية: أعتقد متزايدة من البشر تخشى كل يوم بهجمات متواصلة من الأخبار السيئة، وأفلام الكوارث، وسيناريوهات كابوسية ترسمها مؤسسات فكر مرموقة تصل بوضوح إلى نتيجة مفادها أن مجتمع اليوم يستحيل التفكير في مستقبله، لسبب بسيط هو: أنه لا مستقبل له، فبالنسبة لهؤلاء، الحضارة لا تبعد عنا إلا دقائق معدودات، وكوكب الأرض يركض نحو دماره النهائي.

أما وجهة نظري فمقوم على أساس ما نسميه «البشائر الثورية»، وهي تفترض أنه على الرغم من أن العقد القادم مباشرة قد تكون مليئة بالهياج والاضطرابات، بل بمظاهر العنف المستشري، إلا أننا لن نقضى تماماً على أنفسنا، وكذلك نفترض أن التغييرات الصاعدة التي تكادها ليست فرضية أو عشوائية، وإنما هي في الحقيقة أجزاء يتشكل منها نمط يمكن التحقق منه بوضوح وتفترض، أكثر من ذلك أن هذه التغييرات تتراكم وتضيف باستمرار إلى التحول الهائل الذي يحدث في الأساليب التي نعيش ونعمل ونلعب، ونفكر بها وأن مستقبلنا عقلياً ومرغوباً فيه أمر ممكن. وفي كلمة: إن ما يحدث الآن ليس إلا ثورة كوكبية، ومغزة نوعية هائلة إلى الأمام.

التطور الاجتماعي للبشر، وأن الثورة الصناعية هي ذاتي التغييرات الحاسمة الكبرى، ويرى أن كلا من هذين التحويلات لم يكن حدثاً منفصلاً وقع في لحظة زمنية، وإنما كان موجة تغير تتدفق بسرعة معينة.

واليوم خدمت الموجة الأولى فعلاً، ولم يعد على ظهر الكوكب إلا عدد محدود من الجماعات السكانية يعيشون في فترة ما قبل الزراعة: في أمريكا الجنوبية، وباريو غرينيا Papua New Guinea على سبيل المثال، حيث يوجد بشر لم تسلمهم الزراعة بعد، لقد خدمت - أساساً - قوة هذه الموجة الكبرى الأولى.

وفي الأثناء، كانت الموجة الثانية قد أحدثت ثورة في حياة أوروبا وأمريكا الشمالية وبعض أجزاء أخرى من الكوكب في عدد قليل من القرون، وهي لاتزال في انتشار طالما توجد بلاد كثيرة - لاتزال بلاداً زراعية أساساً - تتدافع وتتزاحم لتبني مصانع صلب، وسيارات، ونسيج، ومواد غذائية، وسكك حديدية، فالقوة الدافعة للتصنيع لاتزال موجودة، ولاتزال الموجة الثانية لم تستنفد بعد.

ولكن، حتى هذه الظاهرة لاتزال مستمرة، فإن ظاهرة أخرى - أكثر أهمية قد بدأت: ذلك أنه، بعد الثورة التي صمد إليها مد التصنيع في العقود التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، فإن موجة ثالثة - لم تخط بالفهم الكافي - بدأت تطفو عبر الأرض محدثة تحولات في كل ماتمس.

هكذا: نجر بلاد كثيرة بصدمة مبرجة تثير مخيفتين، بل أحياناً ثلاث موجات، في الوقت نفسه، كل واحدة ذات سرعة تختلف عن الآخرين، وخلف كل واحدة قوة دافعة مختلفة.

سليمون - للمضي في تحليلنا - أن عصر الموجة الأولى بدأ في زمن حول ٨٠٠٠ قبل الميلاد، وأنها سادت العالم دون منازع إلى وقت ما بين ١٦٥٠، ١٧٥٠ بعد الميلاد، ومنذ ذلك الحين فقدت الموجة الأولى قوتها الدافعة، بينما بدأت الثانية متجمعة طاقاتها، ثم سادت الحضارة الصناعية - التي في نتاج هذه الموجة الثانية - الكوكب بديرها إلى أن وصلت هي الأخرى إلى الذروة، حدثت نقطة

بعبارة أخرى: إن وجهة نظري تكبيع من لتفترض أننا لنجل الأخرى في حضارة قديمة والجيل الأول في حضارة جديدة، وأن كوكبنا مما طليه شخصياً من ارتباك وأسى وفقدان اتجاه يمكن أن يكون مصدره المباشرة هو الصراع في داخلنا وفي داخل مؤسساتنا السياسية. الصراع بين حضارة الموجة الثانية المتحضرة وحضارة الموجة الثالثة البازغة، القائمة بهديرها لتأخذ مكان سابقها.

إننا وصلنا إلى هذا الفهم، فإن كثير من الأحداث التي تبدو بلا معنى تصبح - فجأة - مفهومة، وتبدأ في الظهور والتميز أنماط ونماذج تقريبية للتغيير، ويصبح العمل من أجل استمرار الحياة ممكناً، ونعود إليه معانيه. باختصار، تعبر البشائر الثورية إرادتنا ومكاننا الذهنية.

## حد الموجة

ومن أقوى طرق فهم الظاهرة هو ما يمكن أن نسميه تحليل «مصدر الموجة» الاجتماعي.. يعتبر هذا التحليل العاريج موجات تغير مختلفة متتابعة، وي طرح السؤال: إلى أين يصلنا حد الموجة الذي في المصدرة؟ ويدعونا إلى تركيز اهتمامنا، لا على استمرارية التاريخ - على الرغم من أهميتها - وإنما يكون التركيز الأكبر على المستحدثات ونقاط الانقطاع ومراضع عدم التماسك، ويحاول أن يتبين ويحدد أنماط التغيير في بزوغها ونشولها، لكي نتمكن من التأثير فيها.

يبدأ التحليل بفكرة شديدة البساطة هي: أن ظهور الزراعة كان أول نقطة تحول في

التحول التاريخي الأخيرة هذه أثناء العقد الذي بدأ حوالي عام ١٩٥٥. وهو للعقد الذي شهد، لأول مرة، زيادة عدد العاملين ذوي الباقات البيضاء، ولولئك الذين يعملون في قطاع الخدمات، على عدد العمال ذوي الباقات الزرقاء، وهذا هو العقد نفسه الذي شهد انتشار استخدام الكمبيوتر، والطيران التجاري، الخفاف، ومضروب منع الحمل، وغيرها من المستحدثات بمعدلات الأثر.. وهذا، بالتحديد هو العقد الذي بدأت فيه الموجة الثالثة لتجميع قوتها في الولايات المتحدة. وبمقد ذلك الحين بدأت تصل في أوقبات متقاربة إلى غالبية البلاد الصناعية الأخرى. واليوم يصوب الدوائر كل بلاد للتكنولوجيا بسبب التصادم بين الموجة الثالثة من جانب، واقتصاديات ومؤسسات الموجة الثانية، التي أصبحت جامدة وانتهى زمانها من جانب آخر.

إن هذا الفهم هو مفتاح السر الذي يعطى معنى لكثير من الصراعات الاجتماعية والسياسية من حولنا.

#### موجات المستقبل

حين تكون موجة تهيؤ واحدة هي السائدة في مجتمع ما، فإنه من السهل نسبياً تبين نموذج التطور المستقبلي، ويقوم الكتاب والفنانين والمفكرين وغيرهم باكتشاف «موجة المستقبل».

هكذا. في أوروبا القرن التاسع عشر. كان لدى المفكرين، وقادة الأعمال، والسياسيين، وللناس العاديين، رؤية للمستقبل واضحة صحيحة إلى حد كبير: كان لديهم إحساس بأن التاريخ يتحرك في اتجاه التصبر النهائي للتصنيع على زراعة ما قبل شيعة، وشكوا من التدهور. بدرجة عالية من الثقة بأن الموجة الثانية تأتي: بتكنولوجيا أخرى، ومدن أكبر، ووسائل لنقل أسرع، وتطمح عام جمعي، وما أشبه.

وكان تلك الرؤية الواضحة آثار سياسية مباشرة: فشكت الأحزاب والحركات السياسية من حساب اتجاهات المستقبل، ونظمت المصالح الزراعية للتنمية (زراعة ما قبل المصانع) حروباً مؤثرة منذ زحف وتدخلت للتصنيع: منذ مشروعات «الأعمال الكبرى»، وضد «الزعامات النقابية»، وضد «المدن

للشريحة، وتصارع العمال والإنارة على الإصاها بزمام المجتمع الصناعي المساعد، وصاغت الأقليات العرقية والسكانية حقوقها بحسابات قياسها بأدوار أفضل في العالم الصناعي، وطايت. وفقاً لذلك. بحقوقها في فرص العمل، ومراكز في قيادة النقابات وإدارة الشركات، وأجور أفضل، وإسكان في المدن، وبالضخيم العام الجمعي.

وكان لهذه الرؤية الصناعية للمستقبل آثارها النفسية أيضاً، فصوره المستقبل الصناعي الذي يشترك الجميع في رؤيتها ساعدت على تمديد الاختبارات، وإعلاء الأفراد. ليس فقط إدراكاً لهويتهم وديهم، وإنما أيضاً لما يمكن أن يرقوا إليه، وبطقت درجة من الاستقرار، وإحساساً بالذات، حتى في غمرة التغير الاجتماعي الحائل.

ولكن صحيح: بمعنى أنه حين تتدفق موجة تغيير هائلتان أو أكثر وتدهم مجتمعا وفي الوقت نفسه دين أن يكون واضحا لأهلهما الغلبة، فإن صورة المستقبل تكون معزقة، ويصبح من الصعب جدا إدراكه معنى التغيرات والصراعات الناشئة، ويقطع صدام صندوق الموجات محطاً صاحباً ملياً بالتوترات المتلاطمة، والتداعيات والاضطرابات الهائلة التي تخفي في الأعماق حركات المد للتاريخي الأكثر أعمية.

في الولايات المتحدة. كما في بلاد كثيرة أخرى. يولد التصادم بين الموجتين الثانية والثالثة أفعالا من التوتر الاجتماعي، والصراعات الخطرة، ويصدر موجات سياسية جديدة وغريبة تتحدى على خطوط التقسيم للألفة بين الطبقات والأحزاب، وأرباب للرجال والنساء، وهذا التصادم بين الموجتين يجعل قاصوس للمستقبل السياسية التقليدية زماماً، إذ يصبح من الصعب جداً التمييز بين التفتيمين والرجعيين، أو بين الأصقاء والأعداء.. وتدهار كل الاستقطابات والتحالفات القديمة.

وتحل شخصية الفرد ليس إلا انعكاس لعدم تماثل الحياة لسياسية.. تروج بضاعة المعالين للتصانين والشيخوخة في كل مكان، ويودخ الناس حبالهم بين التقنيين عليهم، ويلاقون هذا ويذهب إلى الطوائف والفرق، والداخل، أو يترنن في عزلة مرضية، متعنين أنفسهم بأن الحقيقة عيث

جذري، أو بلامعنى.. صحيح أن الحياة يمكن أن تكون عبثية بمعنى كونها مهول، ولكن حتى هذه الفرعية لا تثبت أن الأحداث اليومية التي نعيشها ليس لها نظامها، ولحق أنه يوجد نظام مضرب، وإن كان خفياً، يمكن لمس معالمه بمجرد أن نعرف كيف نميز بين تغيرات الموجة الثالثة، وتلك المرتبطة بالموجة الثانية الأكلة.

للتغيرات المتعارضة المتلاطمة التي تولدها موجات التغير هذه لتعكس في عملاء، وحياتنا الأسرية، وسوكياتنا الجنسية، وأخلاقنا الشخصية، وتظهر تبايناتها في أساليب الحياة ومواقفنا عند التصويت في الانتخابات، ذلك أننا في حياتنا الشخصية، كما في أفعالنا الاجتماعية، سواء كنا - في الدول الثنية - على وعى أو على غير وعى، مزال غالبيتنا من بشر الموجة الثانية ملتزمين بالزود من نظام محض، في مزاجه بشر الموجة الثالثة الذين يبلون مستقبلاً مختلفاً مختلفاً جذرياً، أو مزيجاً مختلفاً من الاثنين.

والمحققة أن الصراع بين التجمعات البشرية التي تنتمي إلى الموجة الثانية، وتلك التي تنتمي للموجة الثالثة، هو موضوع التوتر المركزي الذي يمزق مجتمعا في هذه الأيام. والسؤال السياسي الأكثر جوهرية، كما نرى، ليس هو من يسيطر في الأيام الأخيرة على المجتمع الصناعي، إنما هو: من الذي يشكل ويصوغ الحضارة الجديدة المساعدة بسرعة لتحل محله؟

يقف المدافعون عن الماضي الصناعي في جانب، وفي الجانب الآخر الملايين المتزايدة عدداً، ممن يتدبرون أنه أصبح من المستحيل الوصول إلى حلول لمشكلات العالم المتطورة العاجلة في إطار النظام الصناعي.. هذا الصراع هو الكفاح الأكبر في الغد القريب.

هذه المواجهة بين المصالح الراسخة للموجة الثانية من جانب، وبشر الموجة الثالثة من جانب آخر، تترى بالفعل كالتقارب الكهربائي في الحياة لسياسية في جميع الدول، وحتى في الدول غير الصناعية، أود رسم خطوط التفتيم للتنمية بوصول الموجة الثالثة، الحروب للتنمية التي تخربتها المصالح للزراعية، وهي غالباً إقطاعية، ضد النخب الساعية للتصنيع - وأعمالية كانت أو

بالنسبة للاقتصادى، ويتركز على شكل النظام الاقتصادى والموارد الطبيعية، والميزانيات المتساحة لتبحث العلمى، وتقرب الدولة والقطاع الخاص لتبحث العلمى، أما اللامق التفاضلى فيتركز - بين ما يتركز عليه - على التميز الاجتماعى السائدة فى المجتمع، ويضع العلم فى سلم التميز، ومدى سيطرة التفكير العلمى فى المجتمع، وضرورتى الإبداع والتجديد، أو أنماط التفكير للمحافظة أو للزعجة، والتي قد تعوق البحث العلمى، وتؤثر سلباً على الحرية الأكاديمية وحرية التفكير... ويدخل فى بحث هذا العلم أيضاً التنظيم الاجتماعى للمجتمع الأكاديمى، والتدرج العلمى بين أعضائه، وتوعية الناس العلمية السائدة والصراعات بينها، وضرورتى التواصل العلمى مع بقية ومؤسسات العلم العالمية.

### مدخل السياسة العلمية

وإذا كان مختلج سوسولوجيا العلم هو الذى يساعدنا على الإجابة عن أسئلة مهمة من أبرزها ضعف الإنتاج العلمى للباحثين العرب كما وكيفا، ولقطاع الصلة بين اتخاذ القرار والبحث العلمى، والاعتماد أساساً على نقل التكنولوجيا من الدول المتقدمة، وهجرة العقول العلمية، فإن هناك مختلجاً أساسياً آخر هو مختلج السياسة العلمية، التى أصبحت الآن مجالاً علمياً مستقلاً له خبراؤه ومختبروه. وهى تتشعب أساساً باستراتيجية وتكتيك البحث العلمى فى بلد معين، بمعنى أنها هى التى تعدد أهداف البحث العلمى، ووسائل تحقيق هذه الأهداف، وأهم من ذلك كله تحديد أولويات البحث العلمى، ورعاية التوازن المتطلب بين البحوث الأساسية والبحث التطبيقي، وهى التى تضع خطة إنشاء المراكز العلمية، وتحدد نوعية تأهيل الباحثين وتدريبهم، وتحدد السلة بينهم وبين مساهمة القرار السياسى من ناحية، ولتفاعلات الصناعية والإنتاجية من ناحية أخرى.

ومن هذا فحين الحديث عن الوضع الراهن للبحث العلمى فى المجتمع العربى، فلا بد أولاً من أن نسأل أنفسنا: هل هناك سياسة علمية فى كل بلد عربى من البلاد العربية؟ وهل هناك سياسة علمية عربية قومية؟ إن الإجابة عن هذين السؤالين يمكن أن تساعدنا فى



## الموجة الثالثة

لجتماعياً وتفاعل مع بقية الأنساق السياسية والثقافية والاقتصادية، وذلك لأنه من المنطق عليه بين الباحثين فى هذا العلم الاجتماعى، أن النظام السياسى السائد فى مجتمع ما وعلى حقيقة تاريخية محددة، يؤثر تأثيراً واضحاً على العلم ونموه وتطبيقاته، ويمكن ذلك بالتالى على أنشطة البحث العلمى للمخففة، وعلى أعضائه للمجتمع العلمى، وعلى مؤسسات البحث العلمى.

وإذا اقتربنا لنعلم صوب الوطن العربى فيما يتعلق بتأثير النظام السياسى على البحث العلمى، فيمكن أن نضرب مثالين بارزين: مصر والعراق. فيما يتعلق بمصر، أدى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢، إلى نهضة علمية بلزجة ترجعت نفسها فى تطوير المركز القومى للبحوث، وإنشاء عدد من المراكز الأساسية من أهمها المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، ومعهد التخطيط القومى، كما أنشئت أكاديمية البحث العلمى، ووضعت سياسة علمية فى الستينيات، كانت رائدة فى العالم الثالث فى ذلك الوقت. أما العراق فمن المعروف أن قيادته السياسية شجعت البحث العلمى، ونجحت فى تسويق إنجازات تكنولوجيا فى المجال المسمى على وجه الخصوص، ومضى فى الاعتراف مشروع هذه القيادة فى تحويل العراق إلى دولة إقليمية علمية فى الشرق الأوسط، وإن كانت قد بددت هذه الإنجازات بحربها ضد إيران وغزوها غير المشروع للكويت.

غير أن سوسولوجيا العلم لا يركز فقط على اللصق السياسى، ولكنه يهتم أيضاً

اشتركية - هذه الحرب كتعب أبعاداً جديدة على منوال الأول القادم للحضارة الصناعية. الآن، وقد بدأت حضارة الموجة الثالثة فى الظهور، يطرح السؤال: هل يأتى التصنيع السريع بالتحول من الاستعمار الجديد والتفتر، لم أنه - فى الحقيقة - سيكون للضمان لاستمرار الموجة؟

على هذه الخلفية ثلث الشائكة للمريئة، فقدها نستطيع لرصد فى إدراكه معانى الطولون الكبيرة، والخيار الأولويات، ورسم استراتيجيات معقولة من أجل أن نملك بزملة للتطور فى حيوئنا. وإذا تحقق من أن ثمة صراعاً مريراً يحدث فى أيامنا هذه بين أولئك الذين يحاولون الإبقاء على الحضارة الصناعية، وهؤلاء الذين يحاولون إحلال حضارة جديدة مكانها، فإننا نكون قد امتكنا أداة جديدة لتغيير العالم.

ومن أجل إعادة استخدام هذه الأداة، يجب أن تكون قادرين على التمييز بوضوح بين الخصائص التى يمكن أن تده صير الحضارة الصناعية للتربية، وتلك التى تسهل موجة الحضارة الجديدة. علينا، باختصار، أن نفهم التغير والجديدة الموجة الثالثة للنظام السياسى الذى شهد سواد كثرين منا، وحضارة الموجة الثالثة التى ستقوم فيها، ونحن وإبنائنا.

### البحث الثانى

#### البحث العلمى والمجتمع العربى

يمكن القول إن الأسطة المتعددة التى تطرح حالة يصد لأوضاع البحث العلمى فى أى بلد فى العالم، وعلى الأخص فى بلاد الوطن العربى، يدعى قول الإجابة عنها، أن يطرأ على نظرنا متكامل يسمح بالإجابة المتكاملة عن كل سؤال، ويضمنه فى إطاره الصحيح، حتى لاتضيع العنقطة وتتسرب فى دريب فرعية شتى، وسبق وراء تلك الأشياء بين قضايا معقدة، وأولاً فى توضيح الصورة بناء على التشخيص السديد وبعداً عن التعقيدات الجارفة، أو الصياغات الدبلوماسية التى تخفى الاعتراف بالواقع.

ولعل هذه المخلط هو ضرورية الانطلاق من منظور ونظريات وفلسفاهم سوسولوجيا العلم، وهو فرع من فروع علم الاجتماع ونظر العلم باعتباره نسقاً

تشخيص الأوضاع السلبية للبحث العلمي المصري في الوقت الراهن. فكثير من البلاد العربية، حتى من تلك البلاد التي دخلت منذ عشرات المنين مضمار البحث العلمي - ليس لديها سياسة علمية واضحة، ومن أبرز هذه البلاد مصر. ولعل الحديث الدائر في الوقت الراهن حول وضع استراتيجية للبحث العلمي، وما انتهى إليه من وثيقة مطروحة للنقاش، فيه اعتراف ضمني بخواب السياسة العلمية.

أما السياسة العلمية المقروية فهي غالبية عن الساحة، نتيجة ضعف البنى التحتية للبحث العلمي في البلاد العربية، والافتقار إلى الإرادة السياسية في التنسيق العلمي، وليس هذا غريباً في بيئة إقليمية تفترق كثيراً إلى التنسيق السياسي.

ونأتي أخيراً إلى مدخل المشروع النهضوي، ونقتصد بذلك على وجه التحديد مدى الارتباط بين العلم والتنمية. ولمرف من واقع دراسات تاريخ العلوم التي تمت بشكل مقارن، أن لحظات النهوض الوطني والقومي، كانت ترتبط عادة بنمو البحث العلمي، ومن هنا يمكن القول إنه في البلاد التي صاغت لنفسها مشروعاً نهضوياً، فإن العلم والبحث العلمي يحتلان في العادة مكانة عليا. لأن المشروع النهضوي يهدف عادة إلى تحقيق التنمية البشرية الشاملة، مع التركيز على قوة الدولة والمضي الشامل للتكامل، ونمحي عسكرياً وصناعياً وثقافياً.

ولو تأملنا تاريخ مصر السياسي والاجتماعي، لوجدنا أن المشروع النهضوي الذي صاغه محمد علي مؤسس مصر الحديثة، كان يركز تركيزاً واضحاً على النهوض بالعلوم، والبحث العلمي، والتكنولوجيا، بما يهيئ زمناً، فقد أرسل البعثات العلمية إلى أوروبا للتحقق من العلوم العسكرية وغيرها، مع تركيز على التكنولوجيا، والفرانك التطبيقية، وأنشأ المدارس والكليات العلمية، واعتمد بالعلوم، والبرغم من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، وهي المهمة التي نهض بها رائد التفكير المصري وبأساعة الخطوط، بالإضافة إلى جهوده المديدة الأخرى.

وكما أشرنا من قبل، فإن المشروع النهضوي الذي صاغته ثورة يوليو ١٩٥٢، كان من بين مكوناته الأساسية تطوير وتدعيم ورفع البحث العلمي في مختلف المجالات الأساسية والتطبيقية، في ضوء سياسة وطنية بصورة، لم يتح لها - للأسف أن تستمر، نتيجة ظروف سياسة خارجية وداخلية، ليس هذا مقام الإلتفاتة فيها، مما يؤكد - كما قلنا - للعلاقة الوثيقة بين التنسيق السياسي والبحث العلمي.

### النظام السياسي والبحث العلمي

ما تأثير النظام السياسي على البحث العلمي؟ هذه مسألة خلافية.

ويمكن القول إن النظام السياسي يؤثر تأثيراً بالغاً بممارساته على المناخ الفكري، ويوقف ذلك على نوع النظام ذاته شمولياً أو سلطوياً أو ليبرالياً، ذلك أن البحث العلمي يقتضي ممارسة الحرية الأكاديمية في أجلي صورها، ويطلب تنوع الآراء واختلافها، وإمكانية التعبير عن الاختلاف حتى مع ممثلي السلطة السياسية. إذا انتفى هذا المناخ اللبوري الذي يؤمن بالتحديدية، فهذا احتمال كبير أن تحتل جهود البحث العلمي وتأثير الخوف، وخوفاً من القهر الذي قد تفرضه السلطة السياسية، كما أن اتجاهات الدخيلة السياسية الحاكمة لزام العلم، سواء من ناحية تقديره بأصغاره قيمة عفا في ذاته من ناحية، ووسيلة ناجحة من ناحية أخرى للتصدي للمشكلات التي يجابهها المجتمع، سيؤدي إلى حد كبير حجم الاهتمام الذي سيجري المؤسسات العلمية، ودرجة التركيز على تأهيل الأفراد العلميين، ومقدار التمويل الذي سوف يخصص للبحث العلمي، ونوع الصلة التي ستقوم بين أعضاء المجتمع العلمي والخدمة السياسية الحاكمة، سبب وراء ترشيد صنع القرار.

### البحوث الاجتماعية أم الطبيعية؟

وقد حاول بعض الباحثين أن يقللوا من أهمية تأثير العامل السياسي على البحث العلمي، مقدراً أن ذلك لو صح فإننا نطلق أساساً على البحوث الاجتماعية والسياسية التي قد تهذب نتائجها دعم النظام السياسي، أو تؤثر على وضع اللخطة السياسية الحاكمة، ولكنها لا تتعلق بالبحوث الطبيعية.

والواقع أن هذا الرأي محل نظر، ذلك أن النظام السياسي يوجهاته - أي كانت - يؤثر تأثيراً بالغاً على مجمل أنشطة البحث العلمي في مجال البحوث الاجتماعية والتطبيقية على السواء، ويكفي أن نطلع هراجع الأساسية في مجال سياسات العلم لكي نتبين أن توجهات النظام السياسي قد تفرض توجيهاً للموارد ناحية بحوث معينة، نظراً لاعتقادها بسيادة الأمن القومي، كما تدركها الدخيلة السياسية في لحظة معينة، ولتأخذ على سبيل المثال القرار السياسي الاستراتيجي الذي اتخذته إسرائيل لتطور البحوث النووية فيها شديداً لصنع قنبلة نووية، ألم يؤثر هذا القرار تأثيراً بالغاً على البحث العلمي في إسرائيل؟ وتستطيع أن تقوي على ذلك قرارات سياسية متعددة اتخذت في الولايات المتحدة، أو ألمانيا أو فرنسا، أو إنجلترا، أو حتى في مصر باعتبارها كانت في المستويات رائدة في مجال السياسة العلمية.

غير أن تأثير توجهات النظام السياسي، وإدراكات الدخيلة السياسية الحاكمة ليست في الواقع سوى طرف واحد من أطراف المعادلة، ذلك أن الطرف الثاني هو العلماء أنفسهم الذين يكونون ما يطلق عليه «المجتمع العلمي»، وهذا المجتمع العلمي - في البلاد المتقدمة علمياً وتكنولوجياً - له سلطة هائلة في عملية اتخاذ القرار العلمي، فقد استطاع أعضاؤه أن يبدوا لأنفسهم مكانة خاصة في المجتمع، تمتع شعرا «العلم بالغ الأهمية بحيث لا ينبغي أن يترك للسياسيين، ومعنى ذلك - بمفهوم المخالفة - أن تتركه عملية إصدار القرار العلمي للعلميين أنفسهم.. غير أن ذلك يثير أسئلة متعددة: هل العلميون يختلقون حقاً عن غيرهم من أفراد الشعب فيما يتعلق بالتطلعات والموجبات والأساليب الاستراتيجية في بعض الأحيان التي تقيم لوصول إلى الحكمة؟ وألا يمكن أن تغريهم اعتبارات الشهرة العلمية أو الرغبة في التكب الضا، مما يؤدي بهم إلى الانحراف في ممارساتهم العلمية، مما يثير قضية أخلاقيات البحث العلمي بكل جوانبها المثبتة؟

لقد ثبت من الدراسات المقارنة لسياسات العلم، أن توجهات أعضاء المجتمع العلمي، أو استملاءوا إقناع الدخيلة السياسية الحاكمة - يمكن لها أن تدفع بالبحث العلمي

في اتجاهات إيجابية للغاية، من شأنها أن تؤدي إلى تقدم البلاد، وتعميق التنمية في كل مجالاتها، وحل مشكلات البشر، كما أنها يمكن - على العكس - أن تدفع للبحث في دروب ملامية، وتغير أهداف واضحة، مما يؤدي إلى إهدار الملايين في غير طائل.

نحن لا نتحدث هنا عن الخطأ المشروع في اتخاذ القرار العلمي، فليس هناك علم - لو كان - يمتلك الحقيقة المطلقة، أو عده القدرة الكاملة على التنبؤ... ولكننا نتحدث عن محارلات الاحتيال باسم العلم، من خلال إقناع النخبة السياسية الحاكمة بأهمية مشروعات علمية معينة، ثم يبين أنه ليس لها أي أساس علمي وأن من تقدموا بها، لم يسعوا سوى للحصول على أكبر ميزات في البحث العلمي، لضمان بقائهم وتقديمهم في وظائفهم العلمية.

ويكفي شامداً على ذلك أن نرجع إلى الكتاب المطور الذي ألفه عام ١٩٦٩ دافون جرينبرج بعنوان "سياسات العلم الأمريكي"، كان هذا أول كتاب يتعرض بالتفصيل للبحث العلمي الأمريكي، ويمارس النقد المسنون لمؤسسات العلم الأمريكية، وقد ساعده على ذلك أنه كان يعمل محرراً لأخبار العلوم في مجلة "العلم" الأمريكية، مما يجعله يعرف أسرار عملية صنع القرار العلمي، ومن أطرف وأهم التفصيل التي يضمها الكتاب فصل بعنوان "السهول: تشريح مشروع فشل...". والسهول هو اسم مشروع علمي عملاق في مجال البحوث الأساسية تقدم به مجموعة من العلماء الأميركيين، وبمجرد ما إقناع السلطة السياسية بمموله مبلغاً بقيمة ملايين دولار ارتفعت من بعد إلى مائة وخمسين مليون دولار. وكان الهدف من البحث إيجاد ثقب عميق في قاع المحيط لدراسة الهكوانات الداخلية لتربة الأرض. وقد ساد المشروع كل صور الفساد العلمي والأخلاقي، والتي تمثلت في المحسوبية في منح العقود، وصرف مكافآت وهمية، ولتعب في التقارير العلمية، وحتى اكتشاف هذه العملية الامتالية العلمية للكبرى، اضطر الكونجرس إلى إصدار قرار بإنهاء المشروع، وهي سابقة لا مثيل لها.



## الموجة الثالثة

### العلم في الوطن العربي

وحتى لا تأخذنا النظرات المقارنة في سياسات العلم الأجنبية بعيداً عن الوطن العربي، فلنأخذ نستطيع أن نلخص جوانب التأثير السياسي على البحث العلمي في الوطن العربي في عدد من المقولات الأساسية:

يؤدي مناخ القهر السياسي إلى التأثير سلبياً على ممارسة البحث العلمي في الوطن العربي، سواء في مجال البحوث الاجتماعية والسياسية، أو في مجال العلوم الطبيعية. وفي المجال الأخير هناك مجال واسع للاختلاف بين بحثل عديدة في مجالات حساسة.. مثلاً هل نخلل مجال البحث النووي أم لا؟ هل نخلل مجال بحوث الفضاء أم لا؟

توفر حد أدنى من حرية التعبير والتفكير هو الذي يسمح للعلماء أن يهربوا عن آرائهم بحرية، حتى لو خالفت آراء النخبة السياسية الحاكمة وتستطيع أن تضرب مثلاً جيداً، لذلك، بالعدل الذي نثار حول إنشاء محلات تربية الطاقة في مصر.. في مرحلة أولى كان هناك اتفاق بين القيادة السياسية.. والنخبة العلمية على ضرورة البدء في ذلك كاستراتيجية للطاقة في مصر، غير أن القيادة السياسية - خصوصاً بعد حادث تشيزوفيل بما تضمنه من تسرب نووي - غيّرت رأياها وقررت إلغاء المشروع.

غير أن مناخ حرية التعبير في مصر سمح للعلماء الذين اختلفوا مع رأي القيادة السياسية بالتعبير عن آرائهم، وبعدم حسنة أساسية حتى يتاح للرأي العام أن يزن حجج كل فريق.

يتوقف نمو البحث العلمي في بلد ما على مدى إيمان النخبة السياسية بالعلم ذاته كقيمة أساسية في المجتمع، وعلى ضرورة تأسيس عملية صنع القرار على نتائج البحوث العلمية.

ويعكس الإيمان بجسدى العلم على نوعية المؤسسات التي ستشأ لإدارة عملية البحث العلمي، وكفاءة القائمين عليها وشمول نظرهم للعلم وقدراتهم في مجال تعبئة الطاقات العلمية وحجم الميزانيات التي ستخصص للبحث العلمي.

وفي البلاد التي اتخذت قراراً حاسماً في هذا المجال، عادة ما يتشكل مجلس أعلى للعلم والتكنولوجيا كما هو الحال في الهند برئاسة رئيس الجمهورية في بعض الأحيان، إشارة رمزية للاهتمام السياسي بالموضوع.

يتوقف نمو البحث العلمي في بلد ما على نوعية أعضائه المجتمع العلمي ذاته من ناحية ارتفاع مستوى التأهيل العلمي، وتكامل التخصصات العلمية، والقدرة على تشكيل فرق بحثية متكاملة، والرأي بالعلم وأهميته، وتطبيق أخلاقيات البحث العلمي بكل صرامة، والقدرة على العمل لصالح العام، وتضيق نطاق الخلافات المهنية، والاحكام إلى تقاليد ممارسة البحث العلمي في البلاد الحريقة في هذا الصنمار.

غير أن ذلك يستدعي من للتظام السياسي أن يولي الباحثين العلميين عناية خاصة، باعتبارهم جماعة إستراتيجية تستطيع أن تلعب دوراً حاسماً في التقدم، أو أحسن إعدادهم وتوظيفهم للتقدم بهماهم. ومن هنا لابد من وضع سياسة قوية لإعداد الباحثين العلميين وتأهيلهم، وإرسالهم في بعثات علمية للخارج، وتسهيل حضورهم المؤتمرات العلمية. وقبل ذلك كله، لابد من الارتقاء بالمستوى الاقتصادي للباحثين، وإعطائهم أجوراً ومزونات عالية تكفل لهم للتفرغ للام للبحث العلمي، كما أنه يمكن توفير احتياجاتهم الاجتماعية والثقافية لهم ولأسرهم بصورة محسنة وكريمة، حتى تضمن إتمامهم بالكامل للمؤسسات العلمية التي يعملون فيها، ولولاهم للمشروع العلمي القومي.

وقبل ذلك كله، لابد من وضع سياسة علمية يشارك في وضعها القادة العلميون في مختلف التخصصات، ويمكن للباحثين العلميين من مختلف الأجيال مناقشتها قبل إقرارها بصورة ديمقراطية.

كل هذه اعتبارات أساسية تتعلق بمشكلات البحث العلمي في الوطن العربي، وهي التي يجب أن نوليها عظيم الاهتمام لأن توفير القاعدة الصناعية في الوطن العربي شرط ضروري وإن لم يكن كافياً، ذلك أنه بغض ترغيب الشروط الموسمية والفكرية والثقافية والعلمية والاقتصادية التي تشكل لأعضاء المجتمع العلمي أن يمارسوا الإبداع في مناخ حر، لا يمكن لنا في الوطن العربي أن نتقدم علمياً.

أن لنا في النهاية أن نقنع بأن الحرية بكل تجلياتها السياسية والاجتماعية والثقافية هي شرط تقدم الوطن العربي.

#### المجتمع العلمي والثقافة السياسية

ما هي العلاقات بين العلم والسياسة في الوطن العربي؟ فقد سبق لنا في الفقرة السابقة أن عالينا علاقة البحث العلمي بالنظام السياسي، باعتبار العلم نمواً اجتماعياً لابد له أن يتفاعل مع بقية الأنساق وعلى رأسها البنى السياسية، ولكنا نريد في هذه الفقرة أن نبين العلاقة من زاوية علاقات التفاعل بين الباحثين العلميين والسياسيين العرب الذين يسيطرون على عملية اتخاذ القرار في بلادهم، وذلك من خلال إثارة سؤال مهم: هل استطاع الباحثون العلميون العرب أن يرتفعوا إلى مستوى التحدي الذي يواجهه الأمة العربية ويتصمروا إلى الساعة للعرب سياسات قابلة للتنفيذ العلم والتكنولوجيا، كفيّة لتحقيق مطلب الأمن القومي العربي من ناحية، وقادرة على الرفاه واحتياجات التنمية البشرية لصالح الجماهير العربية الواعدة؟

إن السؤال يفترض أن هناك مجتمعاتاً علمياً عربياً يتمسك بالتمسك ولديه القدرة أن خلال وسائل شتى على إسعاد رايه لسياسيين، فهل هذا صحيح؟

لواقع أن رصد عدد الباحثين العرب وتعدد تخصصاتهم وتقدير مدى تأهيلهم، ودرجة إسهامهم في البحث العلمي النشط،

وأي الحماية العامة في كل بلد عربي، مسألة بالغة الصعوبة للنقص البيانات المنكتمة.. بالإضافة إلى أننا نعرف من واقع خبرتنا أن هناك في هذا المجال تفاوتات ضخمة بين البلاد العربية، وربما كانت مصر والعراق في مقدمة البلاد العربية من ناحية توفر الكم والكيف في مجتمعاتهما العلمية. وقد كانت مصر واحدة في الستينيات حين صاغت سياسة العلم والتكنولوجيا اعتدتها الأوساط العلمية العالمية في هذا الوقت. واحدة بالنسبة للدول النامية وقتها، كما أن العراق استطاع من خلال سياسة علمية طموح أن يرتد مباحين متحمسين في مجال التكنولوجيا العسكرية على وجه الخصوص.

#### الإدراك العلمي والتقدير السياسي

غير أننا في محاربة للإجابة عن السؤال عن العلاقة بين الباحثين العلميين العرب والسياسيين، نستطيع الاعتماد على مشروع قومي يمكن أن يمتنع من أعماله المشورة ارتفاع مستوى الإدراك العلمي للفضاء العرب، وحقدهم الفائقة على مرواجهة التحديات العلمية والتكنولوجية المثالة أمام الوطن العربي، وعطائهم الذي يتمثل في صياغتهم الدقيقة رفيعة المستوى لسياسة علمية وتكنولوجية عربية.

ويتمثل هذا المشروع في خطة العلم والتكنولوجيا للعالم العربي والتي صاغتها لجنة مكونة من عدد من العلماء العرب البارزين كونها المنظمة العربية للدراسة والثقافة والعلوم (الكسو) التابعة لجامعة الدول العربية. وقد تم ذلك في عهد مديرها السابق العالم الاجتماعي السوداني البارز محيي الدين صاهير، وفي إطار خطة لوضع إستراتيجيات عربية شاملة للتنمية الاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية، والتطعيمية، اتسمت جميعاً بإسهام عدد من أبرز الباحثين العرب في هذه التخصصات، وخرجت في شكل مجلدات منشورة وممتعة لكل السوطين العرب حكماً ومحكومين.

وقد أتبع في منذ سنوات، أثناء زيارة لفرنكفونكس في باريس، للإطلاع على وثائق مشروع العالم سنة ٢٠٠٠، الذي كانت تجريه اليونسكو، أن أطلع أيضاً على وثائق مشروع فرعي موضوعه «العالم العربي عام ٢٠٠٠»، ووجدت فيه حصراً كاملاً لكافة

الحوارات العربية للاستشراف المستقل، ومن أبرزها مشروع مركز دراسات الوحدة العربية عن «مستقبل الأمة العربية»، بقيادة الدكتور خير الدين حبش، ومشروع «المستقبلات العربية البعيدة» الذي أجراه منتدى العالم الثالث بقيادة الدكتور إسماعيل صبري عبد الله، واستراتيجية العلم والتكنولوجيا التي أعدتها المنظمة العربية للدراسة والثقافة والعلوم، وبالنسبة لهذه الاستراتيجية وجدت تقريراً (مضافاً) كتبه بالإنجليزية عالم الطبيعة اللبناني وخبير السياسة العلمية المعروف أنطوان زحلان، وباصطد على هذا التقرير الذي اعتبره وثيقة بالغة الأهمية، في بيان مراحل العمل في هذه السياسة، والمبادئ التي قام عليها وحصادها النهائي.. وهي تمثل في رأيي قسمة لإبداع المجتمع العلمي العربي في مجال تخطيط السياسة العلمية والتكنولوجية، وهي تثبت بما لا ريب مجالاً للشك أن العلميين العرب ممثلين في اللجنة التأسيسية واللجان الفرعية التي أسست الاستراتيجية، قد ارتفعوا إلى مستوى التحدي، وقدموا - من خلال المنظمة العربية للدراسة والثقافة والعلوم لصناع القرار العرب - نظرية متكاملة، كان يمكن لو توفرت الإرادة السياسية القوية، أن نقل الوطن العربي إلى عقد واحد، من وضع علمي مشتمل، إلى بداية طريق الإبداع العلمي والتكنولوجي، مما كان من شأنه أن يسهل علينا العبور من بوابة القرن الحادي والعشرين.

#### النشأة والتطور

تشكلت اللجنة عام ١٩٨٢ في إطار نشاط منظمة الدرسة والثقافة والعلوم لوضع خطة للعلم والتكنولوجيا لوطن العربي للثلاثين عاماً القادمة، أي حتى العقد الأول من القرن الحادي والعشرين.

وتشكلت اللجنة من اثني عشر عالماً وكان مقر السكرتارية لها دمشق، وتولى الأستاذ وثيق شادي رئاستها، وقد كان مديراً لمركز الدراسات العلمية والبحوث، الذي قدم معونات شتى للبرنامج البحثي. بدأت اللجنة عملها عام ١٩٨٢ وقدمت تقريرها عام ١٩٨٨ بعنوان «إستراتيجية للتنمية العلمية لطلوع والتكنولوجيا في الأمة العربية»، إلى مؤتمر المنظمة الذي أقره. وتقرير أنطوان زحلان الذي تضمن عليه في رصد هذه الإستراتيجية

وتعليقها، يتضمن قسمين: الأول يسان بمخطوطات عمل للجنة، والثاني ملاحظاته النقدية على الاستراتيجية.

والملحوظة النكبة التي يبدأ بها لجان تقريره أن بعد العلم غالب عن الدراسات المستقبلية العربية، والتي ركزت أساساً على الأبعاد الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.. ويقرر أن هذا البعد الغائب يعني به العلم والتكنولوجيا، لم يتم التركيز عليه بالرغم من أن للتكنولوجيا الأجنبية قد أثرت.. من خلال الغزو والاحتلال والاستعمار على التاريخ العربي منذ عام ١٥٠٠ وبعد تنقيح لأبرز محاورات مناقشة وبحث الموضوع، ومن أهمها كتابه هو بعنوان «العلم العربي: عام ٢٠٠٠، الصادر في بيروت عام ١٩٧٥، والذي صاغ فيه عدة سيناريوهات تتعلق بمستقبل العلم والتكنولوجيا، ركز على عمل لجنة الاستراتيجية التي قررت أولاً أن توجه خطاها للحكومات العربية والمواطنين العرب في الوقت نفسه لإثارة الوعي العام بالمشكلة، ومن ناحية أخرى أن ترصد اللجنة أوضاع البحث العلمي العربي كما هي موجودة قبل المحدث في المستقبل.

وقد فُتحت اللجنة سفن باحثاً عربياً يقومون في ١٢ دولة عربية وبيت دول أجنبية - بمرافق عن أوضاع العلم طلبت منهم في إطار تخصصاتهم الدقيقة.

#### الاقتراحات والهادئ

وبعد مناقشات عميقة استقرت لجنة الاستراتيجية على مجموعة من الاقتراحات والهادئ:

**الاقتراض الأول:** أن الدول العربية تتسم باختلافات هائلة فيما يتعلق بالموارد والخبرة العلمية والتكنولوجيا، ويحذر القطاع العام. واستقر الرأي على صياغة إستراتيجية يمكن أن تتفق مع هذه الأوضاع المختلفة. وكان لابد أن يمتد ذلك على المستويات وأوضاع لضمان أكبر درجة من المرونة.

**الاقتراض الثاني:** الاعتراف بأن أي إستراتيجية للعلم العربي لابد لها بالبيع أن تعتمد على التعاون بين الدول العربية، وأن هذا التعاون سيعتمد على قدرات المؤسسات القطرية في كل دولة. ومن هنا



### الموجة الثالثة

فقد كانت نقطة البداية هي الاهتمام بجمعية مؤسسات البحث القطرية.. ومن أجل أن تكون المؤسسات الإقليمية فعالة، كان لابد أن تعتمد على مؤسسات قطرية قوية، تقدر بالتعاون الإقليمي.. وقد كان الانتهاء السابق يدعو إلى السعي لتنمية التعاون الإقليمي قبل أن تستعد لذلك البلاد العربية المختلفة، من زاوية تنمية سياساتها ومؤسساتها للقادرة على التصان مع المشكلات الدولية المعقدة.

غير أنه بالإضافة إلى هذه الاقتراحات، استقرت اللجنة على صياغة عدد من المبادئ الأساسية وهي:

١ - أن القطاع العام هو أهم قطاع في الاقتصاد في البلاد العربية كلها (فيذكر لقرار أن هذا السبداً صيغ عام ١٩٨٢ قبل زحف موجات الخصخصة).

٢ - أن المستقبل سيعتمد صياغة ملامحه في ضوء تأكيد للقيام الإسلامية على العلم وعلى قيمة العمل.

٣ - ضرورة استخدام اللغة العربية في تعليم العلم، وفي كتابة البحوث العلمية.

٤ - أنه ستكون هناك تنمية لمختلف جوانب الاقتصاد والسكان، وأنه يتم صياغة نظام للعلم والتكنولوجيا.

٥ - أن الحكومات العربية لن تستطيع تحقيق أهدافها الوطنية بغير الالتزام بالاعتماد على العلم والتكنولوجيا.

٦ - أن هناك ترابطاً وتكاملاً بين قطاعات الاقتصاد والتعليم ونظام العلم والتكنولوجيا.

٧ - أن التعاون العربي ضروري لتنمية قدرات العلم والتكنولوجيا.

\*\*\*

في ضوء هذه الاقتراحات والمبادئ قررت اللجنة أن تركز عملها على أبعاد أربعة:

- البعد الأول: يتعلق بأنشطة العلم والتكنولوجيا في الوطن العربي.

- البعد الثاني: يستكشف آفاق التقدم في العلم والتكنولوجيا في العالم وما يمكن الاستفادة منها في الوطن العربي.

- البعد الثالث: بحث تأثير الاستراتيجيات الاقتصادية والاجتماعية للحكومات العربية على نظام العلم والتكنولوجيا العربي.

- البعد الرابع والأخير: صياغة إستراتيجية مبررة وواقعية قادرة على تحويل الوضع الراهن إلى المستقبل المنشود.

وهذا المستقبل المنشود، اعتمدت الجهة الإستراتيجية في تحديده على التصريحات الرسمية وعلى الخطط القطرية والقرمية.

وللقيام بكل هذه المهام كلها استقر الرأي على القيام بأربعة برامج بحثية. الأول يبحث الوضع الراهن للعلم والتكنولوجيا في الوطن العربي من زاوية جمع البيانات وتحليلها. والبرنامج الثاني يوسع الإنجازات العلمية العربية في فروع العلم الرئيسية وتطبيقات هذه الإنجازات. والبرنامج الثالث وقد خصص لتحليل مضامين خطط التنمية الوطنية لتحديد أهدافها ووسائلها واحتياجاتها من مخلات العلم والتكنولوجيا، أما البرنامج الرابع والأخير فقد شغل في التآليف بين نتائج البرامج الثلاثة السابقة.

أرشدت من هذا العرض الموجز، أن أشهر وأن أشيد في الوقت نفسه بهذا الجهد العربي المتميز في مجال تخطيط سياسة قومية عربية للعلم والتكنولوجيا.

وهكذا، يمكن القول في النهاية: إن المدخل الرئيسي لدخول مجال مجتمع المعلومات هو صياغة سياسة علمية تكنولوجيا قومية عربية.



إننا كنا قد خالصنا إلى أن التدخل الرأبسي للدخول في عصر المعلومات الذي هو السمة الرئيسية للبرجة الثالثة - هو تطوير سياسات للعلم والتكنولوجيا في الوطن العربي، وفق الخطوط التي أسعدنا إليها، فإنه يمكن القول إن ما أصبح يطلق عليه المعلوماتية يحتاج لتطويرها في الوطن العربي إلى خطة خاصة.

والمعلوماتية تشمل عدة تقنيات منها تكنولوجيا إدخال المعلومات، وتكنولوجيا معالجة المعلومات، وتكنولوجيا استخراج المعلومات، وتكنولوجيا تدوير المعلومات، هذا بالإضافة إلى تكنولوجيا الاتصالات التي تستخدم في انتشار المعلومات انتشارا سريعا.

وقد وضعت دول عديدة خططاً وطنية للمعلوماتية، وفي مقدمتها اليابان وفرنسا وسنغافورة وماليزيا وتايوان وكوريا الجنوبية والصين الوطنية بالإضافة إلى السوق الأوروبية المشتركة. وقد نتج للجمعية المصرية للحاسب الآلي التي أعدت خطة لتطوير المعلوماتية في مصر من دراسة هذه الخطط أنها تعدد على ثلاث مراحل لتنفيذها وهي على النحو التالي:

أولاً:

مرحلة الرؤية القومية (National Vision)

وهي مرحلة التصور المستقبلي لما سوف يكن عليه المجتمع المعلوماتي، أخذاً في الاعتبار الأسس التالية:

١ - تشكل صناعة المعلومات الجزء الأكبر من الناتج المحلي (GDP) لأية دولة.

٢ - تشكل صناعة المعلومات للقوة الاقتصادية للدولة، وليس فيما تملك من ثروات طبيعية.

٣ - تعدد صناعة المعلومات الملائكة التي تعطيها أية دولة من دول العالم في القرن الحادي والعشرين وليس فيما تملكه من الصناعات الثقيلة.

٤ - تعدد صناعة المعلومات مدى عزلة الدولة عن بقية الدول المتميزة بتقنيات المعلوماتية.

٥ - تعدد صناعة المعلومات أساساً على القوى البشرية ومدى تمتعها، وليس على الموارد الطبيعية.

٦ - تعدد صناعة المعلومات على العمل الجماعي والتعاون بين أفرادها، وليس على العمل الفردي.

ثانياً:

مرحلة الإعداد الفكري (Thoughtful Preparation)

وهي مرحلة الإعداد للأخلاف القومية لخلق مجتمع معلوماتي، وترجمة هذه الأهداف إلى خطة وطنية، مع الأخذ في الاعتبار مراجعتها باستمرار وإجراء التعديلات والتحديثات اللازمة على أساس الخبرة التي اكتسبت في تنفيذ الخطة ونتائج تنفيذ خطط الدول المماثلة. ويتم ذلك عن طريق لجنة فنية من ذوي الخبرة في المعلوماتية لتقارم بالآتي:-

١ - إجراء دراسة قومية لتقديم الوضع الحالي والتقدم على أساس الرؤية القومية.

٢ - تصديق المعلومات الأساسية للدولة، والتي تساعد على تنفيذ الخطة الوطنية للمعلوماتية.

٣ - حصر الاستشاريين والخبراء والمهنيين والمهندسين والفنيين الممارسين في مجالات المعلوماتية وتخصصاتهم الدقيقة ومستوياتهم العلمية والفنية.

ثالثاً:

مرحلة التنفيذ التام (Vigorous Implementation)

وهي مرحلة التنفيذ لهذه الخطة الوطنية التي ستخبر من مسار الدولة، وفي ذلك مخاطرة سياسية، ولكنها يجب أن تكون مخاطرة محسوبة مع العزيمة القوية والرغبة الأكيدة في إنشاء صناعة معلوماتية مع الأخذ في الاعتبار النقاط التالية:

١ - خلق وعي قومي نحو أهمية المعلوماتية من تقنيات وصناعات واستخدمات.

٢ - خلق مؤسسات حكومية وشبه حكومية لدعم صناعة المعلومات بالبحوث والدراسات والتدريب والتطوير.

٣ - وضع سياسة قومية للتصديق بين التجارة والصناعات والتعليم والتدريب والتجوية لدعم صناعة المعلومات.

٤ - وضع تشريعات للتصديق بين شركات تقنيات المعلومات والجامعات ومراكز البحوث والمؤسسات الحكومية وشبه الحكومية في مجالات البحث والتطوير والإنتاجية.

٥ - تشجيع المشروعات المشتركة مع الحكومة الأجنبية والشركات الخاصة في عمليات نقل وتطويع مختلف تقنيات المعلومات المتقدمة.

٦ - وضع الأسس للتعاون الدولي في مجال أو أكثر من مجالات صناعة المعلوماتية.

ويطلب تصديق الخطة الوطنية للمعلوماتية حتى عام ٢٠٠٠ تصديق الأسس والأهداف التي تعتمد عليها الخطة وأهدافها القومية.

وفي تصديقنا أن هذه المراحل هي التي ينبغي أن نأخذ في اعتبارها لو كان الوطن العربي يريد فعلاً أن يلحق بالبرجة الثالثة. ■

الهوامش

١ - نص البحث الذي قدمه الكاتب مؤتمراً لإعداد الرمان العربي للقرن الحادي والعشرين في ظل ثورة المعلومات، الذي عقدته المركز العربي للدراسات الإستراتيجية في أبو ظبي، في الفترة ما بين ٢٢ : ٢٤ فبراير ١٩٩٧.

(١) اقتباسات من كتاب ألفين توفلر، «بناء حضارة جديدة»، ترجمة سعد زهران، القاهرة: مركز للدراسات والبحوث والتدريب والنشر، ١٩٧٦ (من صفحات ١٧ وما بعدها).

(٢) تفصل الدكتور أحمد عبادة سرحان، رئيس اللجنة القومية للمعلومات بأن أرسل لي مسودة ورقة عمل مقترحة عن خطة وطنية للمعلومات في مصر للتطبيق عليها والتقنيات التالية مأخوذة من مقدمة الورقة التي جاءت تحت عنوان: «المراحل التنفيذية للمعلوماتية في مصر».



# الفكر لول الغايات

مناقشة للتعبيرية، ارست بلوخ. ٢١ الواقعية في الميزان، جورج  
لوي-باتش. ترجمه، اروى صالح

مناقشة

للمبيرة

إرنست بلوخ

ترجمة: أروى صالح



بشكل الصراع بين إرثست بلوخ وجورج لوكاتش بشأن التعبيرية في عام ١٩٣٨ واحدة من أهم الحكايات الكاشفة في المراسلات الألمانية الحديثة، ويرجع الصدى الذي أحدثته جزئياً إلى تقاطع سبل التطور الثقافي والمصير السياسي بين بطلي القصة. والمعالم الرئيسية لحياة جورج لوكاتش العملية معروفة الآن جيداً في الصالون الأنجلو ساكسوني، أما تلك المتعلقة بصديقه المحبوب ومنه المعاصر بلوخ فليست معروفة بالقدر نفسه. ولد بلوخ في لورنغيشافن، في راتيلاند، عام ١٨٨٥، لمولف في السكك الحديدية، وتلقى تعليمه في «فيرنبرج» و «ميدينبخ بياقاريا». وسرعان ما أظهر تعدداً في الماهب حيث درس الفلسفة والفيزياء والموسيقى. وقد التقى بلوخ لوكاتش لأول مرة في أوائل عشرينياته في سهره لدى جورج سيمون في برلين، ثم خلال زيارة لاحقة له في «بودابست»، غير أن التلاقي الفلسفي العميق بينهما يرجع إلى فترة إقامتهما المشتركة في «هيدلبرج» من عام ١٩١٢ حتى ١٩١٤، ومن المارقات - بالنظر إلى تطورهما اللاحق - أن بلوخ هو الذي وجه لوكاتش أساساً إلى دراسة هيرجل بصورة جدية، بينما قاده لوكاتش إلى التعرف على الغيبة المسيحية، خاصة في أعمال كيركيجار وديستوييفسكي<sup>(١)</sup>. وقد مثلت روسيا عشية الثورة نقطة جذب صميقة في اهتمامات الرجلين، وأخيرين أيضاً في حلقة ماكس فيبر في «هيدلبرج»، واقتد، ودشن اندلاع الحرب العالمية الأولى أول خلاف بينهما: فقد نبى لوكاتش الدعوة للاتحاق بالجيش في المجر، الأمر الذي لم يفهمه بلوخ الذي حمله رفضه الأكثر راديكالية بكثير للحرب إلى سويسرا حيث تنبى نوعاً من الانهزامية الثورية. ومع ذلك فبعد أربع سنوات أخرى كان لوكاتش لا يزال يفتقر على بلوخ

التعاون في تأليف دراسة جمالية، بضطلع قبها بلوخ بجزء خاص بالموسيقى، وفي أول عمل كبير لبلوخ «الروح» - البروتويوا، (١٩١٨) - وهو مركب جامع من أفكار دينية - روحية<sup>(٢)</sup> وأفكار اشتراكية أولية - وجه تحيات حارة لصديقه.

بعد الحرب، انضم لوكاتش للحزب الشيوعي المجرى، وحارب من أجل الكومونة، ثم عمل في المنفى كنظيم حزلي ومُنظر ماركسي في الأممية الثالثة طوال فترة العشرينات، وعلى العكس منه، لم ينضم بلوخ للحزب الشيوعي الألماني، وفي في مواقع المتعاطف المارقي لا المناضل المنخرط في الصفوف - بشيراً برومانتيكية ثورية لم يتخل عنها أبداً. كذلك كان بلوخ أقرب كثيراً إلى دوائر أدبية تحريرية ونخبوية في ألمانيا فيوماً<sup>(٣)</sup>، وازداد الآن الانفصال في المصائر الفلسفية للرجلين، إذ أخذ لوكاتش يضي من شأن واقعية هيرجل في مرحلته المتأخرة، بينما دافع بلوخ عن رد فعل شوبنهاور للاعقلاني إزاجها، ثم أخرجهما تولى النازي السلطة من ألمانيا، فذهب بلوخ إلى براغ<sup>(٤)</sup> ونهب لوكاتش إلى موسكو. وسرعان ما تبين التعارض الحاد في رد فعله محور تركيز كل منهما في رد فعله على انتصار الفاشية.

فقد اتخذ كتاب بلوخ «زمن Erbschaft dieser Zeit» المنشور في المنفى عام ١٩٣٤ شكل مجموعة غير متجانسة من التأملات المتخذة شكل حكم والتعريفات المأخوذة عن الحياة اليومية والثقافية لألمانيا في العشرينات، وقد استهدف فهم عناصر الاحتجاج الحقيقي - مهما تكتفت باللاعقلانية - في ثورة البرجوازية الصغيرة الألمانية التي استولت عليها الفاشية. وقال إن استخلاص هذه العناصر ومكسب جماهير البرجوازية الصغيرة التي تعرضت للإفكار إلى جانب الطبقة العاملة مهمة تتسم بالنسبة للثورة في ألمانيا بالأهمية

نفسها التي كانت لكسب الفلاحين في روسيا، وعلى الجانب الآخر كان لوكاتش منذ عام ١٩٣١ فصاعداً - وقت تفشى الانقسام والعطية في الفترة الشائنة للكومنترون - يكون مواقف أدبية تتطوى على ما سيصبح السياسة الثقافية لفترة سياسة «الجهة» الشيوعية، وهي المواقف التي صارت كلمة السر فيها: احترام التراث الكلاسيكي للتطور، ورفض أي تكوين لا عقلاني لها، وتشبيه التيارات العداونية في الأدب باللاعقلانية، ومطابقة اللاعقلانية بالفاشية، وبعد أن استقرت المسئلة في يدى الديكتاتورية النازية كان أول مقال مهم كتب لوكاتش محاكمة لأدبة للتعبيرية كظاهرة في الثقافة الألمانية ونشر في صحيفة الأدب الدولي في يناير عام ١٩٣٤.

وفي هذا المقال قال لوكاتش: إن ألمانيا فإنهم بينما تتحول بصورة متزايدة إلى مجتمع من أصحاب الرق الطويلين، تهيمن عليها فلسفات (الكاتية الجديدة والماضية والحيوية) تطمس العلاقات بين الأيديولوجية وبين الاعتقاد أو السياسة، معرفة أي إدراك أو نقد للمجتمع الإمبريالي ككل، وقال إن التعبيرية كانت انعكاساً أدبياً لهذا التشويش، إن «نهجها الإبداعي» هو بحث عن الجواهر يتم عبر التمثيل والتجريد، وأن التعبيرية بينما يكرن بالاحتفاظ بلب الحقيقة، يكتفون بالتلفيق عن عواطفهم، بذاتية ترفك على إلغاء كل واقع<sup>(٥)</sup>، مازادت الكلمات تستخدم لا بصورة مرجعية بل بصورة «تعبيرية». وعلى المستوى السياسي عارض التعبيريين الحرب، ولكن ارتباكهم في نواح أخرى على حد قوله كان أشبه بنظير ثقافي للأيديولوجية السياسية للاشتراكيين المستكئين، وقال إن التعبيريين عبروا عن عداوة له صفة عامة لما هو برجوازي، ولكنهم عبروا عن تعيين صلة الرذائل البرجوازية بأية طبقة محددة، فقد وجدوا أعراساً رأسمالية

في أوساط العمال، وافتراضوا وجود صراع «أبدى» - يتحدى الصراع الطبقي - بين البرجوازي وغير البرجوازي، معتبرين غير البرجوازيين نخبة يجب أن تحكم الأمة، وهو الوهم الذي يقود في النهاية إلى اللغاية.

وبمثل تلك الآراء المتعارضة التي طرحها كل من بلوخ ولوكاتش عقب انتصار النازية مباشرة خلفه النقاش التالي. في عام ١٩٣٥ تحول الكومنتن إلى استراتيجية الجبهة الشعبية، وفي يوليو اتخذ مؤتمر الكتاب الدولي للدفاع عن الثقافة قراراً في باريس بإشهاد صحيفة أدبية ألمانية في المنفى، لتكون متبركة للكتاب والنقاد المعادين للغاشية، وتم اختيار المحررين الرسميين الثلاثة على أساس يستهدف تشكيل آراء متنوعة، برتولد بريخت، الفارنكسي ولكن دون لتتصاب رسمي للحزب، وفيلي بريديل عضو الحزب الشيوعي الألماني، وليون فيشتفانجر وهو برجوازي معجب بالاتحاد السوفيتي، وكانت الصحيفة تنشر من موسكو، وحيث إن أيًا من هؤلاء الكتاب لم يكن يوجد هناك لفترة طويلة، فقد تفاوت إسهام وتأثير كل منهم إلى حد كبير. وكان فيشتفانجر أكثرهم حماساً، بينما بقي بريخت قاتراً وقصر معظم إسهاماته على قصائد وأجزاء من مسرحياته، وقد مكث ستة أشهر في موسكو شادها بعدها إلى الحزب الأهلية الإسبانية، وتركب على ذلك أن أصبحت السيطرة الفعلية على الصحيفة في يد فرينتز إرينيك وهو صعلقي وممثل كان نشطاً في مسرح يسكاتير، وكانت آراؤه متطابقة في جميع الأمور الأساسية مع لوكاتش.

في غضون ذلك كانت آراء لوكاتش - التي كانت مثار جدل ذات يوم - تكتسب نفوذاً مضطرباً، وفي عام ١٩٣٧، أو بعد نحو عامين من التصفاد المؤقت للمالسي السابع للكومنتن، بدأ هجوم منظم على

التعبيرية الألمانية في الكلمة.. أعطى إشارة البدء في هذا الهجوم ألفريد كوريللا - وهو من تلامذة لوكاتش الذي صد توجهه فيما بعد في جمهورية ألمانيا الديمقراطية - لهجوم عنيف على تراث التعبيرية، واستلهم المقال بوضوح مقالاً طويلاً لوكاتش سبقه بثلاث سنوات. وأثار مقال كوريللا فوضاً من الردود، لم ينشر سوى بعضها، ومن هذا البعض إسهامات لتعبيريين سابقين أمثال فانيتهام وبشتنجر ثم أهمهم وهو هرفارث فالدين الذي لعب دوراً مهماً في نشر أعمال التعبيريين بوصفه رئيس تحرير «العاصفة» (١٩١٠ - ١٩٣٧)، وكذلك أصحاح المدارس الأجنبية مثل الكعبية، وجاءت بعض المقالات الأخرى من أصدقاء لبريخت مثل يوهانز إيسلر، وعدد آخر من المدافعين عن الحداثة منهم بيلا بالاتس. غير أن أكثر الردود حدة جاء من بلوخ، وقد تجاهل كوريللا وأشتيك مباشرة مع لوكاتش باعتباره مصدر الجدالات الراهنة ضد التعبيرية، وكان مقالته هو الذي جلب لوكاتش نفسه إلى ساحة المعركة بره مطول على مقالته.

لماذا أثارت التعبيرية مثل ذلك النقاش الحاد في صفوف المهاجرين الألمان، لقد ازدهرت التعبيرية كحركة منذ حوالي عام ١٩٠٦ حتى مطلع العشرينيات، وكانت مكونة من

## مناقشة للتعبيرية



مجموعات صغيرة تربط بينها علاقات معقدة، وانتشرت في الفنون البصرية والموسيقى والأدب، وتعتبر كل من مجلة «المسرح» و«الأزرق» ظاهرة تنتمي للفترة السابقة على الحرب أساساً، رغم أن عدداً من فنانيهما استمر حتى الثلاثينيات، غير أن معظم الشعراء المهمن ماتوا أثناء الحرب أو حتى قبلها (هام وشتادير وتاركل وفسترام)، أو تصادوا عن التعبيرية (فيركل وين وويلان). وكانت آخر ملحزاتها الكبرى مجموعة من المختارات الشعرية تحمل اسم «لحج البشرية» (١٩٢٠) ومسرحيات تولر وكايبر، وإذا وسعنا قليلاً التعريفات المتداولة للتعبيرية يمكننا أن نضم تحت لوائها «الأيام الأخيرة للبشرية»، لكارل كراوس والأعمال المبكرة لبرتولد بريخت وقد عرفت نهاية الحركة عدة عوامل، منها الحرب التي تقي بها التعبيريون في البداية ثم عارضوها، فقد جعلتهم نهايتها زالدين عن الحاجة. وتلا ذلك إحساس عميق بتعظم الوهم حين انجر حلهم عن عصية الأمم وجنس بشري جديد. كذلك فقد لعبت التعبيرية عن مواقع الصدارة من قبل حركات أكثر «راديكالية»، مثل الدادائية والسيراليانية، وفي ألمانيا بدت مثالياتهم في ظل المزاج المضاد للثورة و«الواقعية» السينيكاكية للموضوعة الجديدة بدت ذات طابع مسرحي ساذج، وأخيراً فقد دفع بلوخ النازي السلطة بالناسجين إلى الصمت أو المنفى أو السجون، ولكن التعبيرية إن كانت قد انتهت إلى ذلك القتل، فقد مثلت دون جدال ويجدارة أول نسخة ألمانية من الفن الحديث. ومن ثم فسقد كانت الجدالات بين بلوخ ولوكاتش وأنصار كل منهما بشأن مصيرها من حيث الأساس - صراعاً حول المفزى التاريخي للحداثة بصفة عامة. وقد بدأ بلوخ دفاعه عن التعبيرية بهجوم مضاد موفى على اعتماد لوكاتش عن إنتاج الحركة الفعلية، خاصة في مجال الرسم الذي

تتوابع فيه أبهى متجزات التعبيرية (كان بلوخ معجباً منذ زمن طويل بمارك<sup>(٥)</sup>) مع أضعف نقطة في جماليات لوكتاش التي لأزمته طويلاً، مضى بلوخ يؤكد شرعية التعبيرية، أيديولوجياً بوصفها احتجاجاً على الحرب الإمبريالية، ولقياً باعتبارها استجابة لازمة فترة التقافية، يتحل فيها العالم الثقافي الحضاري للبرجوازية بينما لم يكد يتشكل بمد العالم الثقافي للبروليتاريا الثورية. وفي النهاية مضى بلوخ إلى تبرئة التعبيرية من الاتهامات المتكررة التي تصيبها بالنخبوية والعدمية الثقافية، بالتأكيد على نزوعها الإنساني الضمني والاهتمام الذي أبداه مثلها بأشكال الفن والتزيين الشعبية والتقليدية. لم يترشح لوكتاش عن مؤلف، ورثاً على تأملات بلوخ حول الطابع المفتت للتجربة الاجتماعية المعاصرة أصر على أن الرأسمالية تشكل كلاً موحداً، ويوضح بتجلى تحديدك في لحظات الأزمة تلك التي تجعل بلوخ يتحدث عن التفتت، وقال: إن الذاتية المميزة للفن التعبيري تمد إنكاراً لهذه الحقيقة الكبرى وتتكبر للهدف لكل فن مسرور، وهو إعطاء انعكاس أمين للواقع، ثم إن الشعبية، في الفن تعني ما هو أكثر بكثير من الاندفاعات الحماسية المميزة للتعبيريين، فالفن الشعبي الحقيقي يتميز بتأكيده على التجربة الأكثر تقديمية للأمة، وبملائته الوثيقة بالواقعية، وهي الشكل الجمالي الذي هو في متناول «الشعب» حلاً.

وان يختلف كثيرون مع تعليقات بلوخ على الأساليب التقليدية لفنصه، فقد كان الإجراء المتبع عند لوكتاش هو تشييد نموذج مثالي لما يعتبره الأساس الأيديولوجي للأعمال المعنية، ثم يصدر حكماً جماعياً بشأنها في ضوء مواقفه هو السياسية الأيديولوجية، وكانت النتيجة في أغلب الأحيان مسوراً خطيرة من الغلط والاختزال، وأحياناً - حين كان يقدم بالفعل على تحليل أعمال بعينها -

عسى مطلقاً كما يؤن أدورنو فيما بعد، متحرراً من شاعر الصداقة التي كتبت بلوخ على الأرجح، ولم يكن هذا الاختلاف في الطريقة مجرد خلاف تقني، فعند لوكتاش يكون التاريخ الأدبي ماضياً منتظماً وأحادياً، يحدد التاريخ الأوسع معناه وقيمتها كما يحكمه، والتقاليد التي تسلمها للحاضر المقلب «التقدمية»، من الماضى هي مجموعة من القواعد الملزمة،



إرنست بلوخ

يرث يتبعين على الورقة الأدباء احترامه تمت طائلة الحرمان من الميراث، أما بلوخ فقد كان هذا التاريخ بالتسمية له هو التراث، مستودع لا شيء فيه يصور «ماضياً» ببساطة أو نهائياً أبداً، ليس نظاماً من الوصايا بل بالأحرى جماع ممكنات، وعلى ذلك، ليس هناك عمل يمكن ببساطة إحلال آخر محله بغض القيمة التبادلية الأيديولوجية للآخر، أو إغفاله كلية بسبب خروجه عن هذه القاعدة الجمالية أو تلك، وهو المحور الملزم لنقد تلك هي واقعه هو العمل الفني المنفرد، وهو النقطة القاسمة سببة الصيت في نقد لوكتاش، غير أنه ينبغي أن يذكر أيضاً أن طريقة لوكتاش كانت أيضاً جزءاً من أصنام أعلى وطموح أعلى لصله، الذي أثمر - على نحو لا يتوافر في أية مجموعة أعمال كاملة معاصرة له - تاريخاً منهجياً للسرد الثوري، وعرضاً

متماسكاً للعلاقة بين الأيديولوجيا والشكل الأدبي، وربما كان كتابه «الرواية التاريخية، الذي كتبه في تلك الفترة تفسيراً ركباً على بلوخ، يمثل أقوى مثال على ذلك.

وليس من السهل التحكيم في الموضوع المحوري لهذه المناقشة، أي العلاقة بين الفن التعبيري والواقع الاجتماعي، لقد تفادى نقاش بلوخ عن التعبيرية لمواجهة المباشرة مع المنطلقات الجمالية لهجوم لوكتاش، فالتفت على الفرض خصمه أن الواقعية الصحيحة للفن هي رسم الحقيقة الموضوعية في أعمال عضوية وبنموسية تستبعد منها كل مادة مخالفة أو غير متجانسة خاصة في الأقوال المتعلقة بالمهايم، واختار بلوخ - بدلاً من المواجهة - الإصرار على المصدقية التاريخية للتجربة التي تمتد إليها التعبيرية، وبذلك ترك المجال مفتوحاً أمام لوكتاش كي يذكره ببساطة بأن الانطباع الذاتي عن التفتت ليس له أساس نظري، وأن يستلزم أن التعبيرية - بوصفها فناً يتميز بالذات بسوء تمثيل الطبيعة الحقيقية للكل الاجتماعي - لا مصداقية لها، وكان تأثير هذه «المنارة» من جانب بلوخ تشبثت انتباه لوكتاش والتباهه أيضاً عن واحد من أهم الموضوعات في النقاش الدائر بينهما. فقد اتفاد لوكتاش لدفاع بلوخ ذي الطابع «التعبيري»، ليؤكد «وحدة الكل الاجتماعي» ولم يفلح في التقاط النقطة الأساسية فيه، وهي أن هذه الوحدة «متناقضة» على نحو لا يقبل التبسيط، بذلك فانت الفرصة لمناقشة مشاكل التمثيل الفني للتناقض - وهو السياق الغائب في ملاحظات بلوخ حول المونتاج، والنظر الخدين في جماليات لوكتاش الواقعية.

كانت الجبهة الشعبية هي الإطار السياسي - الثقافي الصريح للمناقشة، ويمكن القول إن هذه المناقشة مثلت إحدى النقاط البارزة في الجدالات الثقافية المرتبطة بفكرة الجبهة

الشعبية. غير أنه يجب أيضاً ملاحظة أن هذه النقطة بالذات كانت أضعف ما في كلا المقاتلين، فإذا كان لوكاتش محققاً في إشارته إلى أن قائمة بلوغ عن الاعتمادات الشعبية للثورية وما تدعى به للشعب متصفة تماماً، وأن الحالة يصلة عامة هي من الناحية الموضوعية تخريبية ومن ثم مفترية عن الشعب، فعلياً، فمن الواضح أيضاً أن استشهاده هو عن التكاليد الجيهرية الشعبية - خاصة فيما يتعلق بألمانيا - تعسفية في أحسن الأحوال وفي أسوأها ماسخة، ولكن لعل الحكم النهائي في الصجج المتصارعة لكل من بلوغ ولوكاتش، يجب إسناده إلى استقصاء أوسع للحدود الثقافية والسياسية لفكرة الجبهة الشعبية ذاتها<sup>(٩)</sup> من هذا المنظور يمكن أن يتكشف الدور الذي لعبه كل من الرجلين في ضوء آخر أيضاً. ففرم الاستئصال النهائي الذي يؤسف له لـ «لوكاتش» - والذي يهبط كثيراً دون مستوى الصجج الأساسية في مناقشته، والمثير بأعراض النقص الإدارية للثقافة الرسمية في الكومنترن خلال فترة الجبهة الشعبية - فمن الخطأ افتراض أن بلوغ كان أكثر تحديراً من لوكاتش - من أسوأ تشوهات ذلك الزمن، فقد كسان بلوغ هو الذي تطوع في شيكوسلوفاكيا بتقديم شهادات مرآية عن محاكمات موسكوفسكو، مكملة للكتابات الرسمية عن مؤامرات نازية - بابائية في الحزب البلشفي، وذلك في الوقت نفسه الذي كان يقاوم فيه الحملة ضد التعبيرية، بينما تفادى لوكاتش في الاتحاد السوفيتي - غير مسدود بهذا الصدد - تفادى الموضوع بقدر ما يمكنه، وكانت نتائج هذه المجال أقل خطورة بكثير، إن التاريخ الحقيقي لتلك الفترة لا يقدم عزاءاً للامتيازات السهلة في الأحداث المستعمارة للذاكرة، سواء في الجماليات أو السياسة.

فرديريك جيمسون

## مناقشة حول التعبيرية

نحن جداً أن التالي قد دعوا يجادلون ثاقبة حول هذا الأمر، فمقدرة غير محددة كان هذا يدعو غير وارد، كانت، الركاب الأزرق<sup>(٧)</sup> قد ماتت، وفلمن تسع أسوأ تعديداً للتكرار مرة أخرى، وليس بمجرد التدوير للذكرى، فلهذا أكثر لعمية أن هناك أناساً يمكن أن يفعلوا كل هذا الانتماء بشأن حركة التفتت منذ زمن بعيد، كما لو أنها ما زالت قائمة، ويقف في طريقتهم. التعبيرية لا تكفي بكل تأكيد للحاضر، ولكن أمن المحلل أنها لا تزال تدعى علام حياة؟

تقدمها «زيجلر» كتركيز محمية في أحسن الأحوال في أثمان حقل من كبار السن<sup>(٨)</sup>. كان لأمثال هؤلاء مفعولين مهمين للشباب في وقت ما، ولأن يخلون ولاهم للتراث الكلاسيكي، ولكنهم مازالوا يملكون من آثار قلاعهم القديمة، فقد انتهى «دين» - وهو ممثل قد للتعبيرية - إلى اللاشية، ويشير زيجلر إلى تطوره مستقجاً: «إن هذا للتطور كان حمياً، وللتعبيريين الآخرين كانوا بمسألة غير محققين بما يكفي كي يسلموا إلى آخر الشروط نفسه. ويومنا اليوم أن نرى بوضوح أية ظاهرة كانت للتعبيرية والام تقود، فقد صحت إلى نهايتها الطبيعية، إنها تؤدي إلى اللاشية».

الصديق الذي أثاره للتعبيريين مؤخرًا إذن ليس بمسألة أسراً خاصاً، بل إن له وجهاً سياسياً. ثقافياً، بدأ مناخنا للفاشية، و«فور» البرشيرية<sup>(٩)</sup> تبين أنه أحد للشروط السهوية لهظر، ومن سوء حظ زيجلر أن هتلر - قبل

## مناقشة للتعبيرية



بسبعة أسابيع فقط من نشر بحثه عن مقدمات الفاشية. لم يستعمل إطلاقاً الإقرار بهم في الخطاب الذي ألقاه في ميونخ، ولا في العرض الذي أقيم هناك<sup>(١٠)</sup>. حقاً إنه لمن القادر أن يجعلني للاً معنى لاستنتاج زائف، وحكم سابي محمول بمثل تلك السرعة وذلك الوضوح الصارخ.

ولكن هل جعلني هذا اللامعنى ضاماً، بطريقة تقننا اليوم؟ إن ذلك التلاقع مع هتلر في إنكاره للتعبيرية، لابد أنه كان صدمة لزيجلر. ولكن لعل ذلك المشعوذ كانت لديه أسبابه في ميونخ لتتسر على آثار الفاشية (وإن كان يصعب تصور ما قد تكون تلك الأسباب)، لذا لم أأرأ أن الدخول في صلب الموضوع، وبخشي ألا أركز على سوء حظ زيجلر في ترتيب الأحداث، ولا حتى على مقاله ذاته، بل وبخشي أن توجه اهتمامنا إلى المقدمة التي كتبها «لوشتنزلر» لسمول الغاش في إسهامه السابق في مناقشة الأشمار الثقافية للتعبيرية.

ونشير إلى مقال لوكاتش «عظمة والحداد للتعبيرية، الذي نشر منذ أربعة أعوام في «الأدب الألماني»، فهذا الفصل هو الذي يقدم الإطار الفلسفي لأحدث الخطاب الجائز عن التعبيرية. وسوف نركز فيما يلي على هذا الفصل، حيث إن لوكاتش يقدم الأسس العقلية لإسهامات كل من زيجلر و«لوشتنزلر» لقد كان لوكاتش أكثر اهتماماً في استنتاجاته بكثير منهما، فقد أصر على أن القول «الواحدة» للتعبيرية ليست فاشية، وأن للتعبيرية في التحول النهائي لا يمكن أن تصبح أكثر من مكون محدود في التركيب للفاشي، ولكنه في خلاصة مقاله قال إن: «الفاشيون كان لديهم ما يسوغ تبين ثرائهم يستخدمه في التعبيرية». وأن جوبلر وجد «بذور بعض الأفكار السليمة<sup>(١١)</sup>» هذا، قورصها الأسلوب الأدبي المقابل للإمبريالية في كامل تطورها، تستند التعبيرية إلى الأساطير للاعقلانية - أن أسوأها الإبداعى يزعج نمر إعلان مبادئ عاطفي خطابي لأجوف، وفاغية زائفة مسرحية... إن فية للتعبيريين كانت بلا شك تنجم إلى تقويض السلفية، ولكن بما أنهم عاجزون عن تحرير أنفسهم ثقافياً من طفولية إمبريالية، وما أنهم مستراطلون مع التحلل الأيديولوجي



البرجوازية الإمبريالية دوماً فقد أو مقاومة له، بحيث يلعبون أحياناً دور طليحيها، يمكن أن يلقوا نهجمهم الإبداعى - دين أن يكون فى ذلك تشويه له - بمركب التفتيش والسلفية لائق تتكون منه ديمولوجية للشاشية، ويوسعا أن نرى على الفور أن ثلثي القليل بأن التمورية والقضاية مصيريات فى القالب نفسه، وجد مصدره الهائل هذا، والفرصية المقابلة عن التمورية فى مواجهة التراث الكلاسيكى مثلاً، صارمة عدد لوكانش شاملاً كما هى عند زيجول غير أنها عند لوكانش تكتسب أساساً مفاهيمياً وأبست مجرد صمافة متفورة.

غير أن للفرصة للقفزة لا يتصلى إظهارها بسهولة من الناحية الموضوعية. فمن يلق نظرة على مقال لوكانش (وهو أمر تحبذ بهدء: فالأسلأ أكثر إفادة دلماً) سيلمح من البداية أنه لا وجود لإشارة فى أى موضع لرسم تمبيرى واحد، إن ماركه وكلى وكوسكوفا وكثانديونىسكى وجورلوس وبكس وشاجال لا يظهرين على الإطلاق - دوج جانباً نظراً من الموسيقين كما فى الأعمال المعاصرة لشهايرجر، ويظهر هذا العنشة وبالتالي لأن الصلاقة بين الرسم والأدب فى ذلك الوقت كانت وثيقة للغاية، كما أن أعمال التصوير التمورية كانت مميزة لهذه الحركة أكثر مما كان أدبها، وبمستلاً عن ذلك فقد كانت للإشارة إلى التراسمين ميزة إضافية، إذ كان بسبب استبعاد التمورية بذلك القطعية، لأن بعض صوره تسم بأهمية وعظمة باليونين، ولكن حتى الأعمال الأدبية لم تخط بها تتحق من الاعمام - سواء من ناحية الكم أو الكيف. فقد كحفى نقادها بانتقاء أعمال محدودة وغير نموذجية. فقد غابت صلاً أسماء تاركيل وهامم وإلسا لاسكر شولز، ولم يشر إلى أعمال فيرلر المبكرة إلا لأنه كتب بضمه أشخاص مشهورة، ويوسعد الأمر نفسه على إرنشتاين وهاستكلر أما أشعار يوهانز بيشر المبكرة والهمة فى حالات كثيرة فهى تستدير فقط للتحقيق بأن المؤلف "نجم فى التفتيش تدرجياً، من الأسلوب التمبيرى، بينما تكرر الانقياسات من شعراء مدراسين مثل لودفيج روبرت فقط مرة أخرى لمرور تأكيد همة للزعة السلبية المجرية. ويتم الاستشهاد بشكله فى هذا

السائق أحياناً أرغم أن شكله لم يكن تمبيرياً يرمياً، وإنما من أقصار السلام المجرى وحسب (شأن كثير من الرجال وللشعراء المعظمين من أمثال هيرمان هوسه وستيفان زفايج).

قالية مادة يستخدمها لوكانش إذن لمرض وجهة نظره بشأن التمبيريين، إنه يتناول مقدمات أو مذيلات للمحاضرات الأدبية، مقدمات كتبها بيتشوس أو مقالات أصحية لليونارد وروينر وهيلر ومرد أخرى من هذا القبيل، لذلك فإنه لا يدخل فى قلب الموضوع، أى الأعمال الإبداعية التى تقدم الانطباع للمستمع فى الزمان والمكان - حقيقة يمكن المراقب أن يعود نظرية لنفسه كجذرية. إن مائدة مستعلة من البداية، إنها أدب عن التمبيرية، ينطلق منه كأساس يستند إليه فى أحكام أدبية ونظرية وتقنية، ولا شك فى أن غاية لوكانش هى استكشاف «الأساس الاجتماعى للحركة والفرصيات الأيديولوجية النابعة من هذا الأساس». ولكها بذلك تعانى من محدودية منهجية تتمثل فى أنها تلجج وحسب مفهومياً عن مفاهيم، مقالة عن مقالات وحتى ما هو أقل من ذلك. ومن هذا اللقد المتكسر تقريباً فقط على التبراج والتعارات التمبيرية، وأساساً تلك التى صاغها المستقون عليها، إن لم يتوسمها عليها.

فى هذا الإطار يقدم لوكانش كثيراً من الملاحظات الدقيقة واللامعة، فهو يلتفت الانتباه إلى نزعة «السلام المجرى» والمفهوم اليوهيمى عن «البرجوازية»، والطبيعة البروية للتمبيرية، بل الأيديولوجية الهروب، أدبها، وكذلك يكثف الطبيعة الذاتية لبعض اللقوة للتمبيرية، والغيبية المجرية المتضمنة فى محاولاتها لكشف عن جوهر الأشياء عبر تصويرها بالأسلوب التمبيرى، ولكن حتى فيما يتعلق بمسألة الطبيعة الذاتية لللقوة التمبيرية، فإنه لا يتخذ من هؤلاء الشعراء موقفاً متصفاً، حين يريهم - استناداً إلى القدمات - على «استمراريتهم الدعية» ومحفوفتهم الثقافية، ويمكن قول الشيء نفسه عن زعمه أن كل ما كتفط عنه أعمالهم من محترى هو «المجرة البائسة البرجوازية الصغير الراقع فى شرك عجلات الرأسمالية»، أو الاحتجاج المقيم للبرجوازية الصغير فى مواجهة لملامات الرأسمالية

وخيطائها، فعلى لو لم يقل للتمبيريين - أو لم تكن لهم رسالة ينادون بها خلال الحرب الصلوى - دعا المصاداة بالسلام وإنهاء التفتيش فإن هذا لا يعطى الحق للوكاشنى فى أن يرفض انقياساتهم بوصفها مسامرة (شفايج<sup>١٢</sup>)، أو أن يصفهم بأنهم لا يدعون أن يكونوا شيئاً تقنياً زلفاً ومجرداً بصورة مستعلة، وغربوياً، من الممارسة للزعة الإمبريالية، (التشديد للمؤلف).

صحيح أن فيرلر وأخرين من أمثاله قد حولوا زعجهم السلبية المجرية بعد الحرب إلى بوق لجة، وفى سياق اللقوة أصبح شعار «الانفصاف» حملة مضادة لللقوة البرجوازية، ولكن هذا لا يعطى الطابع الثورى الجوهري لذلك أشعار أثناء الحرب ذاتها، وقبل اللقطة التى كان يمكن أن تتحول فيها الحرب إلى حرب أهلية، وقد قفمه على هذا النحو البسيط السياسيون الذين كانوا عازمين على الكفاح حتى النهاية الثورية، وقضاً عن ذلك فقد كان هناك ما يكفى من التمبيريين المستعدين لإعلان تأييدهم للفصولة المسلحة، لحة المسيح وهو يخرج من مجلى اللقود من السجد. لم تكن تلك القل من الحب الأخرى ساذجة بقدر ما يظن بها.

وبالعل فإن التأكيد بأن التمبيرية لم تنال أبداً «الفرصيات الأيديولوجية العامة للإمبريالية الألمانية»، وأن «نقدنا التمبيرى، ودعم الإمبريالية فى نهاية المطاف، ليس فقط أحادى الجانب ومشوهاً، ولكنه مصصف إلى حد أنه يقدم نموذجاً لذلك اللقود من اللزعة الاجتماعية التعطوطية التى عارضتها لوكانش نفسه دلماً، وكما لاحظنا فإن شيئاً من هذا لا يس الأعمال الإبداعية القضاية للتمبيرية، وهى البرودة التى تحطيا هذا. إن هذه الملاحظات تتلقى أساساً إلى مجلة Ziel - Jahrbuch<sup>(١٣)</sup> وميلاتها من الكتابات التقعية التى طواما الآن تسمان مشرور (وإن كانت تمت قيادة هانز ريش سان فلت على الأقل من صرخات الحرب الإمبريالية)، ولكنها لسنا بحاجة للإسهاب، فى فكرة أن فى الانفجارات المعاطيفة لفن هذه اللقوة، بأنقياسها نصف اللقوة نصف الثورية، وإلى تبقى اليوم مبهمة مثلاً كانت حبيبة، يوجد ما هو أكثر من الأيديولوجية المربز الاشتراكى الديمقراطية المستقل الألمانى<sup>(١٤)</sup> التى يرد

لوكاتش أن يخذل التعبيرية إليها. ولا شك أن تلك الانفعالات الماطلة كانت ملجئة لا مبهمة وحسب حين لم يكن لها موضوع خارج نفسها، ولكن وصفها بأنها تعبير عن «الحيرة البائسة للبرجوازي الصغير، يموزها الدوق». كانت مادتها مختلفة. إذ كانت مكونة جزئياً من سرور عذبة، ولكنها أيضاً مكونة جزئياً من أغنية (فانتازيات) ثورية نقدية وفي أحيان كثيرة محددة تماماً، إن كل من له أذن تسمع لم يكن يخطئ الحصر اللغوي الذي انطوت عليه تلك الصرخات، حتى وإن كانت مغفلة للاضبط والنعيم، وقد، بددت، كمية كبيرة من «الثرات الكلاسيكي». أو ما كان يصور أدق حيلته «ركاماً كلاسيكياً». إن الكلاسيكية الجديدة «أير كلاسيزم» الدائمة أو القاعدة بأن كل ما أتى منذ هومبروس وجوته غور جدير بالاحترام ما لم ينتج على سروريتها أو كاتباتي عندها، ليست موقفاً متطرفاً يستلزم الأمر منه أن يتابع الحركة الطليعة الأخيرة فيما عدا واحدة، أو يصدر منه الحكم عليها.

في ظل موقف كهذا، أية تجارب فنية حديثة يمكنها تقاضى عدم الإجازة؟ إنها لابد أن تكتفى باختصار باعتبارها وجوهاً لا ضمنحلال الرأسمالية. لا جزلياً وحسب، بل وهو ما قد لا يكون بعيداً عن السعفولة، بل جملة، مائة بالمائة، والنتيجة هي القول بأنه لا يمكن أن يوجد شيء كالمطبعة في المجتمع الرأسمالي في مراحله المتأخرة، والمركات الاستغرافية تترك عنها أغنية امتلاك أية حقيقة، ذلك هو منطق منظور بطل شيء بالأبيض والأسود. منظور يصعب أن يصف الرقعة، ولا حتى في بصاجات الدعاية. إن جميع أشكال ممارسة الطبقة الحاكمة تقريباً التي ليست بالتشويقية من القبولى تكرم معاً لتجمع مع الطبقة الحاكمة ذاتها. ويصدق هذا الكلام حتى حين تكبر للممارسة. كما يسلّم لوكاتش في حالة الديمقراطية بشكل لا ملطقي. سلومة اللوليا ويشتر مقلها ريسون ويكوبن كخسوم الفاشية القادمة. في عصر لوجهية الشجيرة ليويد التشيت يمثل هذا المنظر الأسود والأبيض لعل ملامحة من أي وقت آخر، إنه ميكانيكي وليس ديكويكي، إن جميع تلك الاتهامات والإذاعات تجد مصدرها في الفكرة القائلة بأنه منذ الصف اللغوي الذي يحد

من هوجل عبر فيوريهاخ، حتى ماركن، لم يعد لدى البرجوازية ما تلمه لاء، فيما عدا التكنولوجيا وربما للعلوم الطبيعية، وكل ما عدا ذلك لا يثير لكثير من اهتمام «علم الاجتماع» في أحسن الأحوال، ذلك هو المفهوم الذي يدين ظاهرة مغفلة ولا سابق لها كالتعبيرية بأنها ثورية زائفة من المبتدى، إنه يسمح للتعبيريين. بل يرغمهم في الواقع على أن يبدوا مبشرين للثوارين، إن شجرة الأسرة التي وضعها شترايهر<sup>(١٥)</sup> تعد لنفسها هذا مكانة من حيث لا تحسب وبصورة مركبة ضاماً. لقد صاغ زيجلر سلاً متحسناً (كرويندو) من مجموعة من الأسماء التي لا جامع بينها. مكفياً بلاملة الفاصلة في الفصل بينها. ووضعهم في قائمة متعلبة باعتبارهم لغوة في الزمالة «العجيبة» نفسها: «باتشوفن» وروده ويركههارت وتيتشه وتشمبرلين وهاوملر وولفنجريج. وعلى الأسس نفسها يشك لوكاتش حتى فيما إذا كانت لسيوان أية قيمة كمصور، ويكتم عن الانطباعيين العظام بالجملة (وليس التعبيريين فقط) وسط حديثه عن لحدار القرب، في مقاله لا يلقى منهم شيء سوى خواء في السحتوى. ويبر عن نفسه فدواً في مركبة تفاصيل تنطق بالسلم أمهيتها ذاتية محض.

وعلى العكس من ذلك يتجلى لكلاسيكيون الجدد كمالقة حقيقتين، تراهم وحده هو الذي يستحق هذا الاسم، والليسة زيجلر يشعل هذا أيضاً حتى مفهوم فنكلمان عن الثقافة القديمة، ببساطتها اللبية وعظمتها الهادئة، ثقافة برجوازية لم

## مناقشة للتعبيرية



تتعالى بعد، عالم يلقي لقرن معنى أريد. وفي مواجهة تبسيط كهذا نحن بحاجة لأن نذكر أنفسنا بأن عصر الكلاسيكية الجديدة لم يهدم فقط سمود البرجوازية الألمانية وإنما كذلك للحالف المقدس<sup>(١٦)</sup>، بأن الأعمدة الكلاسيكية الجديدة والطراز «المتعطف» لسمار البيرت الإقطنية وأخان في الاعتبار ذلك اند للرجعي، وبأن قدماء فنكلمان أنفسهم لا يفلن أبداً من سلبية إقطنية. صحيح أن تلك «المدالح لأزمة الفن»<sup>(١٧)</sup> لا تقصر نفسها على هومبروس وجوته، فلوكانش يقدر بلزاً عالياً، ويدافع عن هاينه كشاعر من حجم قومي، كما أنه أحياناً يكون بعيداً عن مخافة الكلاسيكية حتى إنه في مقاله عن هاينه يستلزم أن يصف موريكه - الذي اعتبره تلماً محبو الشعر الأقدم واحداً من أكثر الشعراء الغنائيين الألمان أصالة - بأنه «ساحر عديم الأمية»، ولكن بسفة عامة يحدّر الكلاسيكي صعباً، والرومانتيكي مريضاً والتعبيرية أكثر الجمع مرضاً، وهذا ليس ببساطة بالتعارض مع الواقعية المرضوعية الخاصة التي تميز الكلاسيكية.

ليست هذه بالمناخية اللائمة لإجراء نقاش مفصل حول موضوع هو من الندة بحيث لا يمكن إلا لتفصيل بالغ الدقة أن يوفيه حقه: فهو يتصل بجميع مشكلات نظرية الانحياز المادية الجدلية، وسرف أكتفى بالتوقف عند نقطة واحدة، إن فكر لوكاتش يتجهده أمراً مفروضاً منه وجود حقيقة مظنة متكاملة تسدّد بالفن ذاتية الضالية، ولكن ليس «الكافية» غير المتكسمة التي دائماً ما ازدهرت بفننا أفضل البظم الدالية، بما في ذلك الفلسفة الكلاسيكية الألمانية، أما مسألة ما إذا كانت مثل تلك الكافية تشكل قطعاً للواقع (المحققة) فندقي مغفلة للساؤل، فإن كانت كذلك فعلاً، فإن تجريب التعبيريين بكتيكاتهم التي تعتمد القطع والتوليد لا تصد ألعاباً ذهنية<sup>(١٨)</sup> جوفاء كما هي حال أعتت تجارب المونتاج وغيره من حيل قطع الاستمرارية. ولكن ماذا إذا كانت حقيقة لوكاتش. تلك الكافية المسجوة للاندائية. ليست موضوعية للناظر مع ذلك؟ ماذا إذا كان مفهومه عن الواقع لم يفلح في التحصر ضاماً من الأنظمة الكلاسيكية؟ ما إذا كان الواقع الحقيقي هو

أيضاً الانقطاع ولا استمرارية؟ وما أن لو كانت عمل يفهم من الواقع مغلق موضوعي النزعة، فهو حين يفحص التجريبية يرفض بحزم أية محاولة من الفنانين لتشديد في صورة العالم، حتى لو كانت صورة للأرسطائية. وأى فن يجتهد لاستغلال الصدوات الواقعية في العلاقات المتبدلة الخارجية واكتشاف الجدد من داخل شقوقها، يندرج في نظره مجرد عمل من أعمال التحدير العمدي، ومن ثم فهو يعادل التجريب في ألهم بحالة الانحلال.

عاد هذه النقطة حتى براسته فحونه تماماً، ولا شك في أن للتجريبين استخداماً بل أفرطوا في تناول انحلال حضارة البرجورانية في صحتها للشأخ، ويكره لو كانت، وتطويع مع التحلل الأيديولوجي للبرجورانية الإمبريالية، حين أن يقدموا نقداً أو مقاومة، أخذين أحياناً دور طيطها، ولكن فكرة «التواطؤ» الفجاء لا تنطوي على قدر كبير من الحقيقة، أولاً، فلو كانت لفهمه يعترف بأن التجريبية، مثل من الحاشية الأيديولوجية مكتبة لا يستهان به في الحركة المناهضة للحرب، وثانياً، بقدر ما يجوز التواطؤ بعضي إيجابياً، أى التبريد الفعلي للانحلال الثقافي، ومثل لمره أن يصاح: ألا توجد علاقات جلية بين النور والانحلال؟ هل يصف الانحلال وصدع الضجج وصدع الشمول دائماً وفي كل حالة باعتبارها انحلالاً برجورانياً؟ ألا يمكن أن تحدث هذه الظواهر بالقدر نفسه، وعلى النكس من ذلك الرأي التجسبي وغير الثوري بكل تأكيد - جزءاً من النحول من العالم القديم إلى العالم الجديد؟ أو على الأقل جزءاً من النضال المودى إلى ذلك التحول؟ هذه قضية لا تحل إلا بالخص الملبوس للأعمال نفسها، ولا يمكن تسويتها عن طريق الأحكام المسبقة كلية المعرفة، حسن، التجريبين هم «طليعة» الانحلال، فهل كان حلهم بدلاً من ذلك أن ينكبوا دور الطبيب على قرائل مرض الراسمالية؟ هل كان عليهم أن يهاولوا إصايق سطر الرقيق بروح الكلاسيكيين الجدد مثلاً أو معاني الموضوعية الجديدة<sup>(١٩)</sup>، بدلاً من الإصرار على جهودهم في الهدم؟ بل إن زوهر وينب التجريبين على «تخريب» التخريب، حين أن يدرك وسط كرامته أن اثنين بالناسق ساويان موجبا، إنه غير قادر

إطلاقاً على تقدير مغزى موت الكلاسيكية الجديدة، وهو أقل قدرة من ذلك على فهم الظواهر التجريبية التي ظهرت بالذات لمحنة أن النهار الواقع الفارحي القديم، ولا نتحدث عن مشاكل الموناج<sup>(٢٠)</sup>، كل هذا في حيزه ليس سوى «خردة ملصقة ببعضها ببعض»، نفايات لا يستطيع معها غفراناً للفاشيست، مع أنهم لا يقبلون بأى منها هم أيضاً، إنهم في الواقع يشاركونه رأيه تماماً.

تكن ألعمة التجريبية تماماً حيناً يديها زوهر: أنها قسوت الروتين المنظم والأكاديمية الذين جرى إغفال «قيم الفن، إلهيها، قديلاً من التحلل لشكل، لعمل الفن، وجهت الاهتمام للشر ومحتوهم في سمهم نحو أسمى أصالة ممكنة في التجريب، ولا شك أنه كان هناك جمالون استحووا نعمها غيورليونية والمباشرة بشكل يسيل تقويه برآن كسوفاتهم الخلفية أكثر من اللازم، وبهجومهم الفاسقة لم تكن ذلكم، بل لم تكن غالباً لتحقيق مرجوة يكتب لها النول، ولكن تقويماً منصفاً وغير محيز ينبغي أن يستند إلى أعمال التجريبين أنفسهم وليس - برفض لتوسط النقد - على التشرهات، فضلاً عن الاعتماد على فكرة رديئة، التجريبية كظاهرة ليست لها سابقة، ولكنها لم تكن في ذلكم بأية حال محجرة نفسها ولا تقايل، وعلى النكس من ذلك تماماً - وكما يبرهن «الراكب الأزرق» - فقد راحت تنكب في الماضي بحثاً عن شهود من نظرية مشابهة، واعتقدت أن بوسها أن تكين نظائر لها في جرونفلد وفي الفن البدائي وحتى في الباروك، فإن كان لمحت قد أسفر عن شيء، يمكن القول إنه لكشف عن نظائر ليست بالتقليدية، لقد وجدت لها أسلاً في حركة «المطافعة والمنطق»<sup>(٢١)</sup> في سبعينيات القرن الثامن عشر، لقد اكتشفت نماذج تدعو للإعجاب في الأعمال الأوروبية لجوته الشاب والشيوخ «الهاصون في الحاشية» و«الندوز» وفي الجزء الثاني من «فاوست»، ولحنلاً عن ذلك، فليس من الصحيح أن التجريبين مغفرون عن الناس المصالحين بمغزى الفائلة، ومرة أخرى فإن النكس هو الصحيح، لقد قللت «الراكب الأزرق» للرسم الزجاجية في مرنان<sup>(٢٢)</sup>، وكان للتجريبين في الواقع من أول من فتح أعين الناس على هذا الفن الشعبي المؤثر والمريب، وعلى

الحو ذاته لغوا الأنتار إلى رسوم الأطفال والمساكين، وأعمال المرضى العقليين الباطية على الاضطراب إلى الفن البدائي، لقد أعادوا اكتشاف «فن التزيين الشمالي»، أعمال الحفر المصقولة إلى حد مذهل الموجودة في كراسي الفنانين غزائاتهم والتي ترجع إلى القرن الثامن عشر، وفسروها باعتبارها أول «طراز نفسي» عضوي وعرفوها بأنها نوح من التقاليد القوطية السرية، وتتمتع بقيمة أعلى من الطراز المصري الأفسطراطي الذي يحمى بصفاء لا إنساني، وحتى من الكلاسيكية الجديدة. ولما أسنا بحاجة إلى أن نصنف أن «فن التزيين الشمالي»<sup>(٢٣)</sup> هو مصطلح في مأخذ عن تاريخ الفن، وأنه لا هذا النوع الفني ولا الإجلال العار الذي حياه به للتجريبين لهما أية علاقة بحياة روزنبرج المشعونة لكل ما هو شمالي، والتي ليس هذا الفن بحال مستديراً. وبالمثل فإن «فنه» الشمالي ملء بمؤثرات شرقية من رسوم على السجج واعتماد على الخطوط في التزيين، وقد صار بصفة عامة عصباً إضافياً في التجريبية. هناك نقطة أخرى وهي الأكثر أهمية على الإطلاق، فرغم كل ذلك السور الذي كان يجده التجريبين في «الفن البريري»، كان منهم النهائي إنسانياً كانت موضوعاتهم كلها تقريباً تحويرات إنسانية عن الصنف، لغز الإنسان، وبعض النكر عن زرعهم السمية، وتأكد هذا حتى برسوم الكاريكاتيرية واستخدمهم المورثات الصناعية، وقد كانت كلمة «الإنسان» ملصاً شاملاً في كلام التجريبين في تلك الأيام، شاملاً كما تشيع اليوم بين النازيين الكلمة المذمومة «الميوون الجميل»، وقد أسره استخدمها أيضاً، فقد ظهرت في كل مكان «الإنسانية العازمة»، وفوق الشفارات كتبت عبارين من نوع «فجر البشرية» أو «أصحاء البشرية» وهي مقولات لا حياة فيها بل لا شك، ولكنها أيضاً أبعد ما تكون عن مقولات مهددة للفاشية، من حق مادية ثورية أصيلة إنسانيتها عاقلة أن تذكر تلك الزخانة السمية، لا أحد يزعم أن التجريبية ينبغي أن تتخذ مثلاً أو أن تصير «بشورة». غير أنه ليس هناك من مجرد أيضاً لمحت الاهتمام بالكلاسيكية الجديدة عبر تجديد معارف عفا عليها الزمن مع تعبيرية تراجمت قيمتها منذ فترة طويلة. يعني إذا لم تكن حركة فنية ما

«بغيره» لأى شيء، فلهذا لهذا السبب ذاته نجد أقرب للفنانين للشبان<sup>(٢٤)</sup> زمن كلاسيكية من الدرجة الثالثة تدعى نفسها «واقعية اشتراكية»، وتعامل على هذا الأسس، وإن تفرس فربما على المعماري والرسم والكتابة المرتبطة بالفترة تختفي جميعاً. والنتاج الأخير ليس أية يونانية مرسومة بل الكروب لللاحق على طريقتي «فيلدنورج»<sup>(٢٥)</sup>. وحتى كلاسيكية أكثر أصالة وإن كانت ثقافة بلا شك، فهي مجردة مستقرة، مخططة، إنها ثقافة دون حتى حماسية<sup>(٢٦)</sup>.

ومع ذلك، مازالت عرولت فترة سابقة تشير الجدل. وإل التعبيرية إذن لم يطف عليها الزمان رغم كل شيء، من النماذج مازالت تحتفظ بشيء من الحياة؟ وبمينا السؤال - على نحو غير مقصود تقريباً - إلى نقطة البدء في أملاًنا بأن الأصوات المغطاة التي نسمع اليوم لا تعني بعد لكنها إجابة بالإيجاب، ولا المشكلات الثلاث التي صاغها زيجلر في ختام مقالته التي بأى ضوء جديد، يتعامل زيجلر لاختيار عنده للرمز، الأسئلة التالية، الثقافة القديمة: البساطة النبيلة والمظنة الهادئة. هلالاً زلزال نراها في هذا المصنوع، الشكليات: للمعروف واحد لأى أدب يطحن لأدى عظيمة. هل نوافق على هذا؟ القرب من الناس، الطابع الشعبي: المصراع الأساسي لأى فن عظيم حقاً. - فهل نقول بهذا ولا نحفظ؟ من الواضح أنه حتى إذا أجاب المرء عن هذه الأسئلة بالنفي، أو برهنها باعتبارها سيرة الصياغة، لا يعنى ذلك بالضرورة أنه مازال يخفى آثار تعبيرية في داخله. قد أجاب هتزل - ومن سوء الحظ أن الفهر حين يروا به أسئلة مرجحة بهذه الملاحظة يصعب أن نغادى التذكير - ويحدث تحتفظ على السرايين الأولى والذات بالإيجاب، ولكن هذا لا يضمنه في صفنا.

لندع جانباً «البساطة النبيلة والمظنة الهادئة» التي تطوى على سؤال محض تاريخي وتأمل يوعلى موقف تأمل تجاه التاريخ، ولتقتصر على المسائل المتعلقين «بالشكليات» و «القرب من الشعب»، مهما كان الإيهام الذي جرت به صياغتهما في السياق الصالى. لا يمكن إنكار أن الشكليات هي أقل

عروب الفن التعبيري (التي لا يجب خلطه والتكبيرية)، وعلى العكس من ذلك فقد عانت بقدر أكبر بكثير من إهمال في الشكل، من إنزاف في التعبيرات التي تغلف بحالتها الغام، بجموح، أو بغرضية، لقد كانت سمها هي الأشكال. ولكنها عرونت عن ذلك وأكثر، يقرها من الناس، استخلصها للقول، وهو ما ينعش رأى زيجلر الذي يفهم وجهة نظر هينكللمان عن الثقافة القديمة، الأكاديمية المشتقة منها، باعتبارها مصادراً قديماً للقانون الطبيعي، ويكفي بالطبع أن الفن المزيف هو نفسه شئى بالضبط السبب للكلمة، لقد كان الرجل الرئفى في القرن التاسع عشر يستبدل بخزانة ملابس المزينة بالرسم خزائنه من إنتاج المصانع لتجلبها بها، وزجاجة الطلى بأنوار زاهية ملبوعة ملونة وكان يختار نفسه في قمة العرونة، ولكن ليس من المرجح أن يصل أى شخص فيخطئ بين تلك الشعار المسمومة للأرسالية والتعابير الحقيقية للناس، ويمكن تبيان أيهما نفا في ترين جدي مختلفين، وأن إحداهما ستخفى باختفاء القدرة التي وادها.

ومع ذلك بقيت للكلاسيكية الجديدة بحال ترويضاً منذ الفن الرديء، ولا هي تعوى بشكل أصلي على عنصر شعبي. إنها هي ذاتها محصورة للغاية، واللمسة التي تعطينا تعنى عليها طابعاً مستطماً للغاية، وعلى العكس من ذلك، وكما بينا فترنا فقد عاد للتعبيريين بالقل إلى الفن الشعبي، وأبعداً للفكر والفهم، وفيما يتطرق بفن

## مناقشة للتعبيرية



التصوير كانوا أول من اكتشفه، لقد وجد الرسامون من الأمم التي نالت استقلالها حديثاً فحسب بصفة خاصة، التشويه اللاتفيين واليورغرافيا، وجد هؤلاء جميعاً في التعبيرية حول عام ١٩١٨ منظوراً أقرب لتقاليدهم الشعبية من مستطم الطرز الفنية الأخرى، ناهيك عن الأكاديمية. وإذا كان للفن التعبيري كثيراً ما يبقى غير مفهوم للمراقب (ليس دائماً، فلنذكر جرورتي وديكي أو بريخت الشاب) فقد يعنى ذلك فخفا في تحقيق نواياها، ولكنه قد يعنى أيضاً أن المراقب لا يملك الالتقاط الحصى الذي يميز الناس الذين لم توههم الثقافة، ولا للفتح العقلى اللازم لتقدير أى فن جديد، وإذا صح أن نية الفنان حاسمة - كما يعتقد زيجلر - فقد كانت التعبيرية تقدماً حقيقياً للفن الشعبي، وإذا كان الإنجاز هو الذي يهم، فمن الباطل الإصرار على أن تكون كل مرحلة من الصلوة على لتقرب نفسه من «الوضوح» لقد كان يهاكم هو أول من رسم بخرقة مستطمة بعضهم بسماجة. مما أفرع حتى أناساً مخففين، وعدد مستوى أدنى بكثير، كانت صور هارثولد الفوتوغرافية الساخرة قريبة إلى الناس إلى حد أن كثيرين ممن صاروا مثقفين فيما بعد رفضوا أن تكون لهم أية صلة بالموتساج، إذا كان لا يزال يوسع للتعبيرية إثارة لتقش اليوم، أو أنها لم تمد خارج المناقشة على أية حال، يترتب على ذلك أنها كانت لابد تطوى على ما هو أكبر من أيديولوجية «الحزب الاشتراكي الألماني المستقل»، الذي فقد الآن أى أساس كان له ذات يوم، وسوف تظل مشاكل التعبيرية جذرية والتأمل إلى أن تجاوزها حلول أفضل من تلك التي وضعها منظروها، ولكن مناهج الفكر المجردة التي تسمى لاستحصال المقود الأخيرة من تاريخنا الثقافي، متجاهلة كل ما هو غير بروتيتارى، ليست مرشحة لتقديم مثال تلك الحلول. إن تراث التعبيرية لم يكف بعد عن الرجوع، لأننا لم نبدأ بعد حتى في التفكير فيه. ■

ترجمه إلى الإنجليزية  
رونى نوليتجستون

## الهوامش

- (١) انظر موشيل لدى - دكتور سوسولوجية للمتقنين الشريرين، باريس ١٩٧٧. ص ٢٩٢ - ٣٠٠ عن علاقة بلوخ المجرية لوكاتش.
- (٢) الكلمة الإنجيلية مشتقة من سفر الرؤيا، Apocalypse (م).
- (٣) كان على سيدو الفيل سديفا لوكاتش بنامون لدى استخدمه مرة كرسول شخصي إلى لوكاتش حين كان هذا الأخير يعيش سرا في فوينا، وفي أواخر العشرينيات تداول بلوخ وثائقين المخدرات معاً، وثيقة انطباعاتها عن التجربة.
- (٤) Solipsism: الفكرة القائلة بأنه لا وجود سوى الذات واستحالة معرفة ما عدا تمولاتها (م).
- (٥) وقد روى بلوخ فيما بعد أنه أعرب لوكاتش عن حماسه لمعرض «الراكب الأزرق» أعوام ١٩١٦، فرد لوكاتش بأن المعرض يشبه للداقالت، شعري أصابعه منهار.
- (٦) يمكن لقارئ الرجوع لدراسة رائدة من هذا النوع لفرانكلو شورينى بعنوان «تدريس الكتاب ونهاية مناهضة الفاشية». (سكروين، الممدد ١٥) ربيع ١٩٧٤.
- (٧) تأسست «الراكب الأزرق» في مونيخ. عام ١٩١١، وكانت ثاني أهم مدرسة للعبودية الألمانية في الرسم بعد «الجنس». وكان أعضاؤها البارزون هم فاسيلي كاندينسكي وإرنست لاركه وأرست ماكنه.
- (٨) برنارد زيجلر هو الاسم المستعار لأندريد كوريل الذي نشرت مقالته في «الكتاب» عام ١٩٣٧.

- (٩) «فجر البشرية» عرض لفتنارت من الشعر الخفائي للمجبري حرره «كورت بيتنوي» ونشر عام ١٩٢٠، وكان له تأثير بالغ في وقته، وقد تضمن مخبرات من شعر تاركيل وين وفيرغسون ولانسكر - شورلر، وهلم، وشكلار، وكانت كلمة Dammerung في العنوان مبهمة، تشير إلى أن واحد إلى غروب الجنس البشري الذي فشل في العرب المادية، وميلاد بشرية جديدة محروقة.
- (١٠) في برنيسر هام ١٩٣٧ نظم النازيون معرضاً للفن النحط في مونيخ، وسخروا فيه من الأعمال الحديثة البارزة التي نهروها من المتاحف الألمانية.
- (١١) في عام ١٩٣٣ قال جوارز: «تصديري للتصوير على بعض الأفكار السلمية، فهناك شيء ما تجبرني في الصبر بأسره».
- (١٢) Shadow - boxing: تخريب السلاحم بفرجه للكلمات شخص مقترض (م).
- (١٣) كان يرأس تصويرها كورت هيلر، ظهرت في الفترة ١٩١٥ - ١٩٢٠ (رغم حظرها عام ١٩١٦ بسبب ارتباطها الداعية للسلام)، وكانت محورة عن نشاط هيلر الطوباري السامي إلى إقليم هيمفا أرسنراطية مظنة.
- (١٤) تكون هذا الحزب كانشفاق عن الحزب الاشتراكي الديمقراطي عام ١٩١٦، لمحوجا على نهج الحزب. ولما بين ١٩١٩ و ١٩٢٠ لحظ موقفاً مابين الحزبين، الاشتراكي والديمقراطي والشيوعي، وفي عام ١٩٢٠ لقتدح في مؤننه الحزبي بالمرافقة على الانضمام للحزب الشيوعي، ولكن في المعارعة عاد معظم زعماله وكثور من أعضائه للحزب الاشتراكي الديمقراطي.

- (١٥) شترايبر: كاتب نازي، وضع تسلسلا هرمياً للأجناس بتصنعه الجنس الآري وينتمي بالنور. (م).
- (١٦) التحالف المقدس: تحالف رجعي من النصارى وبريطانيا وروسيا في مواجهة فرنسا في القرن التاسع عشر. (م).
- (١٧) باللاتينية في الأصل: Laudatores Tem-poris acta.
- (١٨) بالفرنسية في الأصل: Jeu d'esprit (م).
- (١٩) ملكت الموسوعية الجديدة لوكاتش غير سياسي على الإسراف الماطلي للعبودية، تراوح مظهرها للموسويين بين إريش كاستنر وكاتب مثل إريس يونجر، وقد تركت لهجة الانتماء للقرن بسمتها أوتك على بريخت.
- (٢٠) المونتاچ هنا هو الجمع بين عناصر مقابلة في القرعة أو النمل لدى (م).
- (٢١) حركة أدبية ألمانية في أواخر القرن الثامن عشر شجرت على حركة التنوير للفرنسية وعلى تقليدها في ألمانيا. (م).
- (٢٢) قرية في بافاريا كان كاندينسكي - وهو من أبرز أعضاء الراكب الأزرق - يملك فيها بيتاً يقضي فيه الصيف منذ عام ١٩٠٨ حتى الاندلاع للحرب.
- (٢٣) Nordic decorative art.
- (٢٤) المباراة بين القوسين أضافها بلوخ لدى إعادة نشر النص في عام ١٩٦٧.
- (٢٥) كاتب قومي مترواح في فترة حكم فيلهلم، تخصص في الأعمال المسرحية التاريخية المختلفة.
- (٢٦) تلميح لتعريف زولا لأن المدرسة الطبيعية بوصفه «الطبيعة مشاهدة بصبائية، محايدة».
- (٢٧) في نص عام ١٩٣٧ يشير بلوخ إلى بخر لا إلى بريخت.

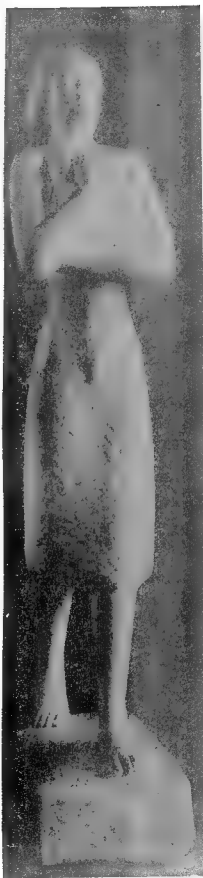
صورت

**الواقعية**

**فى الميزان**

**چورج لوكاتش**

ترجمة: أ. ص



**ق** أيام أن كانت البرجوازية ثورية، شئت نصلاً عوفياً لأجل مصالح طبقها، واستخدمت في سبيل ذلك كل وسيلة في متناولها، بما في ذلك الأدب الخيالي. مالذي جعل من بقايا الغرومية أضحوكة العالم؟ دون كوخوتة، سيرها تلتئم. كان دون كوخوتة أقوى سلاح في ترسانة البرجوازية في حربها ضد الإقطاع والأرستقراطية، وبيع البروليغاريا للثورة أن تكفي بسيرها تلتئم سفور على الأكل (منحك) لتتسلح بسلاح ممالك (منحك) وإصليق).

**جورجي ديمثروف.**

( من كلمة أقيمت في أسبسية مناهضة للفاشية ببلادي الكتاب بموسكو ).

إن كل من يتدخل في تلك المرحلة الأخيرة من الجدال حول التمبورية في «دس فورث» يجد نفسه في مواجهة صعوبات معينة، لقد ارتفعت أصوات كثيرة في نفاق خار عن التمبورية، ولكننا ما إن نصل إلى النقطة التي يصبح عندها إزامياً تصديق من الذي نتعبره الكاتب التمبوري النموذجي، حتى نجد الأزام متفارقة بشدة حتى يحضر أن يحضر اسم واحد يلتقي الأزام. أحياناً ما نضمر للدافعة حرارة، أنه ربما لا وجود لشيء اسمه الكاتب التمبوري.

وما أن جدالنا الزاهن ليس محلياً بتقييم كُتّاب منفردين وإنما بمبادئ أدبية عامة، فليس حل هذه المشكلة بذى أهمية كبيرة لنا. لاشك أن تاريخ الأدب يميز تياراً يعرف بالتمبورية، تياراً له شعراؤه وقاده، وفي النقاش التالي سوف ألتجسس على المسائل المتعلقة بالمبادئ.

— ١ —

أولاً، هناك سؤال أولي حول طبيعة الموضوع الأساسي: هل هو حقاً صراع بين الأدب الحديث والكلاسيكي (أو حتى للجر. كلاسكي) كما أشار عدد من الكتاب الذين ركزوا مجموعهم على أنشئتي القديمة؟ وأسلم بأن هذه الطريقة في وضع السؤال غامضة أساساً.

فالافتراض الواضح الذي يقوم عليه هو أن الفن الحديث يتطابق مع اتجاهات أدبية محددة تزدى من الطبيعية إلى الانطباعية عبر التمبورية إلى السريالية وفي مقالة إرنست بلوخ وهانز إيسلر المنشورة في «نورفيلدن»، والتي يشير إليها بيتر فوش، نجد صياغة لهذه النظرية واضحة وقاطعة بوجه خاص. فحين يتحدث هؤلاء الكتاب عن الفن الحديث، يستمدون الشخصيات للتمثلة لا فقط من صفوف الحركات الفشار إليها للتز.

ودعونا لأصغر أحكاماً في هذه المرحلة، وبدلاً من ذلك فلنستأمل: هل بوسع هذه النظرية أن تقدم أساساً ملائماً لتاريخ الأدب في عصرنا؟

ولفل ما يمكن أن يقال، هو أن هناك وجهة نظر مختلفة تماماً يمكن للدفاع عنها. إن تطور الأدب — خاصة في المجتمع الرأسمالي، خاصة في لحظة أزمة الرأسمالية — بالغ التعقيد، ومع ذلك، إذا جاز لنا أن نعرضه بتبسيط بالغ يمكننا أن نميز ثلاثة تيارات أساسية في أدب عصرنا، وهي لاتتمايز كلياً بالطبع، بل كثيراً ما تتداخل في تطور الكتاب المنفردين.

(١) أدب محاد صراحة الواقعية أو زائف الواقعية، معنى بتجريب — أو الدفاع عن — النظام القائم — وإن نقول شيئاً من هذه الصبغة هذا.

(٢) ما يسمى بالأدب الملطحي (وسرف نائي للأدب الحديث الأصيل في حبه) من الطبيعية وحتى السريالية، فما هو رأس الريح فيه؟ يمكننا أن نوجز ما توصلنا إليه هذا بالقول بأن اتجاهه الأساسي هو الانحدار المتزايد، والانحلال المتصاعد عن الواقعية.

(٣) أدب الواقعيين الكبار المعاصرين، ومعظم هؤلاء لا يلتزم لأية مجموعة أدبية، إنهم يسبحون ضد التيار الرئيسي للتطور الأدبي، وفي الواقع ضد التيارين أشار إليهما أصلاه، والإشارة عامة لطابع هذا الشكل المعاصر من الواقعية يكفينا أن نذكر أسماء جورجي وليمز وهورنيس مان، ورومان رولان.

وفي المقالات التي تهب بكل حماسة للدفاع عن حقوق الفن الحديث ضد المزاعم المتطالبة لمن يسمن بالكلاسيكيين الجدد، لا يأتي ذكر لهذه الشخصيات البارزة في الأدب المعاصر — إنها ببساطة لا وجود لها في عيون الأدب والتأريخات الحديثة ففي مؤلف إرنست بلوخ الشيق Erbschaft dieser Zeit، وهو كتاب غني في مطروحاته وأفكاره كليهما، يرد توماس مان مرة واحدة فقط، وإذا لم نخفي الذكرة فقد أشار المؤلف إلى الفصل للبرجوازي، لدى توماس مان، وبهذا ينتهي من أمره.

إن أراه كونه تظب النقاش كله رأساً على عقب، وقد وقت اعتداله على قديمه وإسماؤه الهلولة نوبة عن أقصبل ماقي الأدب الحديث ضد الجهلة ممن يقتضون من قدره. وإن فإن ما يحدد النقاش ليس المواجهة بين الكلاسيكيين والحداثيين، بل ينبغي التركيز بدلاً من ذلك على السؤال:

ما هي التيارات القديمة في الأدب المعاصر؟

إن مصير الواقعية هو المعلق في الميزان.

— ٢ —

من الانشغالات التي وجهها إرنست بلوخ لثقلتي القديمة عن التمبورية، إلى كرسيت اهتماماً أكثر مما يجب لمنظرية الحركة، ولطه يفكر في إذا كبرت هذا الفعلاً، هذا، وهذه المرة سوف أجعل من ملاحظاته النقدية حول الأدب الحديث للنقطة المحورية في تحليلي، فأننا لأروق الرأي القائل بأن التوسيفيات للنظرية للحركات الفنية ليست مهمة — حتى حين تدلى بهيئات زائلة نظرياً، ففكها هي اللطعات التي يطلقون فيها اللطعة من الجراب ويكشفون عن «أسرار» الحركة التي يتم إخفاؤها بطاية في الأحوال الأخرى.

وما أن بلوخ كنظرية يتميز بقامة مختلفة تماماً عن تلك التي كانت لبيكاردي ونيوتن في أيامها، فليس مما لا يحدري أن أقصص نظرياته بمقي أكبر نوعاً.

يسند بلوخ هجومه إلى وجهة نظري عن «الكيفية» — (ويمكننا أن ندع جانباً مدى

صحة تفسيره الموقفي، فليس الموضوع هو ما إذا كانت على حق أو ما إذا كان قد فهمني فهمًا سليمًا، وإنما هو المشكلة الفعلية الجارية نقاشها) إنه يعتقد أن المبدأ الذي ينبغي دعمه هو الواقعية الموضوعية المصمتة التي تميز الكلاسيكية، بحسب بلوخ يستند فكرى إلى فرضية أولية عن «فكرة واقع مطلق ومكتمل... أما مسألة ما إذا كانت تلك التكلفة تشكل في الحقيقة الواقع، فتبقى مفتوحة للمساؤل. فإذا كانت كذلك فإن التجارب التجريبية بتكرارها في القطع والتوريد لا تدمر أمداً خفية، كما هي الحال في التجارب الأحدث في المولاج وغيره من الحول التي تستهدف قطع الاستمرارية.

يعتبر بلوخ إصرارى على واقع موجد، مجرد بقايا من نظام المثالية الكلاسيكية، ويعنى قداماً ليسرغ موقفه كما يلى: «ماذا إذا كان الواقع الأصلي هو واقعاً انقطاع؟ إن لو كانت إذ يعمل بمفهوم مطلق وموضوعى الزهرة عن الواقع، حين يأتى للمحصن التجريبية يتصدى لأية محاولة من جانب الفاعل للتفسير أية صورة للعالم حتى لو كانت صورة للرأسمالية، إن أى من يحاول استغلال الصدور الفعلية في علاقات السلع المتبادلة ويكشف الجهد في شقوقها، يبدو في عيوبه مجرد فعل تدمير محموم، وبذلك فهو يماند لتجارب في الهدم بحالة الانتمال».

لدينا هنا تقرير نظرى منسجم لطور الفن الحديث بمعنى رأساً إلى صلب الموضوعات الأيديولوجية التي يربهن مصورها هنا. وبلوخ محق تماماً: «المنافسة النظرية الأساسية تلك السئال «ستفر جميع مشكلات نظرية الانكسار لصاندة الجدلية، ولأجاجة للقول بأننا لا يمكننا الخضوع في نقاش كهذا هنا، وإن كنت شخصياً أرحب أعظم ترحيب بالفرصة لأن أفعل، في النقاش العالى، نحن معطون برؤى أبسط بكثير، وهو هل التكمال المطلق، للنظام الرأسمالى، والمجتمع الرأسمالى، «كلهما»، وحدة الاقتصاد والأيديولوجيا فيهما، تشكل فعلاً كلا موضوعاً، معقلاً عن الرضى؟

فيما بين الماركسيين - وقد أعلن بلوخ في أحدث كتبه بقوة التزامه بالماركسية - لا يربى أن تكون هذه التكلفة موضع خلاف، يقول ماركس: «تشكل علاقات الإنتاج في كل مجتمع كلا. ويجب أن نشدد هنا على كلمة «كلا» هذا، بما أن موقف بلوخ يبنى بصورة أساسية أن هذه «التكلفة» تنطبق على رأسمالية عصرنا - لذا فرغم أن الخلاف بين أركانها يبدو مباشراً وشكلياً وغير فلسفى، بل يدور حول الخلاف بشأن التطوير الاجتماعى - الاقتصادى للرأسمالية، إلا أنه بما أن الفلسفة لتكسب عقلى للواقع، لا بد أن تكون الخلافات الفلسفية المهمة واضحة فيه.

وغنى عن القول أن الانقباض من ماركس يجب فهمه تاريخياً - يعتبر آخر أن الواقع الاقتصادى بوصفه كلياً هو موضوع للتفسير التاريخى هو نفسه.. ولكن تلك التفسيرات تتمثل إلى حد كبير في الطريقة التي بها تتوسع مختلف أوجه الاقتصاد وتتكلف، بحسب تزايد «الكثافة» ترابطاً وجوهية وعلى كل فنى رأى ماركس أن الدور التكملى الحامس للبرجوازية في التاريخ هو تطوير السوق للعالمية، وإذنى يخلصه يصبح اقتصاد العالم بأسره كلا موحداً موضوعياً تخلق الاقتصادات البدائية مظهراً سطحياً لوحدة عالية، وتقدم للقرى العشاعية البدائية أو المدن في مطلع القرن الوسطى أمثلة واضحة في هذا السند، ولكن في مثل هذه «الوحدة» ترتبط الوحدة الاقتصادية

## الواقعية في الجيزان



ببنياتها، وبالمجتمع الإنسانى ككل ببضعة خطوط محدودة وحسب. من جهة أخرى تتكسب مختلف فروع الاقتصاد في ظل الرأسمالية استقلالاً ذاتياً لاسبق له - استقلال ذاتياً شامساً إلى حد أن الأزمات يمكن أن تتشب مباشرة من تداول النقد ونتيجة للبيئة الموضوعية لهذا النظام الاقتصادى، يبدو سطح للرأسمالية «متحلاً» إلى مجموعة عناصر تنجم كلها إلى الاستقلال ومن الواضح أن هذا لا بد وأن ينعكس في وعى البشر الذين يعيشون في هذا المجتمع، ومن ثم ينعكس أيضاً في وعى الشعراء والفكرين.

يترتب على ذلك أن حركة مكوناته المتعددة نحو الاستقلال الذاتى هي حقيقة موضوعية من حقائق النظام الاقتصادى الرأسمالى، غير أن هذا الاستقلال الذاتى يشكل فقط جزءاً واحداً من العملية للشاملة. وتكشف الوحدة الأساسية، الكلية - التي ترتبط جميع أجزائها بعلاقات متبادلة - عن نفسها بأنفس صورية في واقعة الأزمة، ويقدم ماركس التحليل الذاتى للعملية التي تمثّل فيها الأجزاء المكونة الاستقلال بالضرورة: «ويحدث إنها في الواقع تنتمى إلى بعضها، من السطح أن تبدو الصلية التي بها تنتمى الأجزاء الكاملة بعضها بعضاً، عالية ومنسجمة والظاهرة التي فيها تحمل وحدتها - وحدة الأشياء للكمية - محسومة، هي ظاهرة الأزمة، إن الاستقلال الذي تظاها به عمليات تنتمى إلى بعضها وتكمل بعضها بعضاً ولم تدمر بعت. بذلك تكشف الأزمة عن وحدة العمليات التي كانت قد أصبحت مستقلة كلاً على حد» (١).

لذلك هي إذن المكونات الموضوعية الأساسية، الكلية، في المجتمع الرأسمالى، يعرف كل ماركسى أن الفترات الاقتصادية الأساسية للرأسمالية تتمكّن دائماً في أذهان البشر، مباشرة، ولكن دائماً بالمقرب، ويعنى ذلك لدى تطبيقه على جدالنا العالى، أنه في الفترات التي تعمل فيها الرأسمالية بما يسمى طريقة عادية، وتبدو عملياتها المتعددة مستقلة ذاتياً، يفكر الناس الذين يعيشون في المجتمع الرأسمالى به ويعبرونه بوصفه



موحداً، بينما في فترات الأزمنة، حين تتجمع العناصر المستقلة ذاتياً لتتصير موحدة، يخبرها الناس بوصفها حلالاً. وفي ظل الأزمنة السالبة للظلام الرأسمالي، تتركز خبرة التحلل بقوة على امتداد فترات طويلة في صفوف قطاعات واسعة من السكان، تلك التي عادة ما تغير اتجاهات الرأسمالية المتعددة بطريقة مباشرة للغاية.

### ٣-

#### ما علاقة كل ذلك بالأدب؟

لا شيء على الإطلاق لأي نظرية - على غرار التجبرية والسوريالية - تنكر أن للأدب أية مرجعية في الواقع الموضوعي، ولكنه يعنى التكثير لنظرية ماركسية في الأدب. فإذا كان الأدب شكلاً خاصاً يعكس بواسطته الواقع الموضوعي، يصبح من المهم له أهمية حاسمة أن يمسك بالواقع كما هو حقاً، لا أن يقتصر نفسه على إعادة إنتاج أي شيء. ويصبح عن نفسه مباشرة وعلى السطح. إذا كان الكاتب يجتهد كي يمثل الواقع كما هو حقاً، أي إذا كان واقعياً أصيلاً، حينئذ تلعب مسألة الكيفية دوراً حاسماً، أي ما كانت الكيفية التي يلهم بها الكاتب فعلاً المشكلة ذهنياً. لقد أكد ليوين مراراً على الأهمية العملية لمفكرة الكلية: «لأجل معرفة شيء ما معرفة دقيقة، من الضروري اكتشاف وفهم جميع وجوهه، وعلاقاته، وتجلياته،. إذاً إن تحقق ذلك تماماً أبداً، ولكن الإصرار على المعرفة الصحيحة بكل الجوانب سيحمينا من الأخطاء وعدم الفرونة»<sup>(١)</sup>.

إن الممارسة الأدبية لكل واقعي حق تبين أهمية السياق الاجتماعي الموضوعي الكلي، والإصرار على المعرفة الصحيحة بكل الجوانب، المطلوب إعطاء ذلك السياق حقه. إن المعنى الذي يسم به مؤلف واقعي عظيم، ومدى نجاحه وديمومته، يترققون جميعاً إلى حد كبير على وضوح إدراكه. «كاتب مبدع - للمعنى الحقيقي لأية ظاهرة - يتأثرها بدرجة، وإن يلمح ذلك. كما يتخول بلوخ - من إدراك أن سطح الواقع الاجتماعي يجرز أن يبدو «مبولاً لتجبرية»، تتكسب بجرها في أذهان البشر، ويؤكد الشعراء الذين تصنّ



تكثير من الناس الذين يحوشون في عصر الإمبريالية. ويمكن خطأ بلوخ فقط في حقيقة أنه يطابق بين هذه الحالة المثالية وبين الواقع نفسه مباشرة. ولا تحفظ إنه بمادل تلك المصرة المشوهة للغاية، والتي نشأت في تلك الحالة العقلية بالشيء نفسه، بدلاً من الكشف الموضوعي عن جوهري تلك التشوّه وعن أصوله وتجلياته عبر مقارنته بالواقع.

بهذه الطريقة يفعل بلوخ كمنظري ما يلغه التجبريون والسورياليون كلناتين،. فتلقي نظرة على طريقة **جويس** في السرد. ولكيلا يضع تقديسي الحالتي الأمر في ضوء زائف، سوف أقفح تحليل بلوخ لنفسه: «هنا، في التناوب المتدفق وحتى متحمه، نجد لساناً مرثناً، يشرب ويصرف ويحكى كل شيء، وتعاكس اللغة كل وجه من وجوه هذا الانهيار، إنها ليست لتأجلاً مكتمل للظهور، منجزاً، تاملوك من أن تكون معيارية، ولكنها مفتوحة ومتغيرة، نجد هذا ذلك النوع من الكلام الذي يحوى ثلاثيات الأنماط وزلات اللسان التي عادة ما تنهضها في لحظات التعب، ولحظات السكن في محادثة، وفي الأشخاص العالمين أو الساهمين لأنفسهم - كل هذا مسجود هذا، ولكن بلا سيطرة على الإطلاق. لقد غدت الكلمات غير موطنة، طردت من سياق المعنى، تضمنى اللغة، أحياناً مثل نوبة فطنت أجزاءه، وأحياناً تبعث الأشياء وكأنها خداع يسرى، وفي أحيان أخرى تتعلق بأذيال المتحدث مثل قطعة حبل في سبيته.

ذلك هو عرضه، وهنا تقييمه للنهائي؛ «محاورة فارغة ومزاد من أفراب ما يكون، مجموعة عشوائية من الملاحظات على قصاصات ورق مجمعة، وأحاديث رسمية جوفاء، كومة من أسماك الأنكليس الزلقة، وفشرات من البهز، وفي الوقت نفسه محاولة تأسيس نظام سكرواكي»<sup>(٢)</sup> على القوضى، ... خدع من كل الأشكال والأحجام، ونكات رجل فقد جبره، سكه مسخوة ولكن أيضاً طرق في كل مكان لا أهدأ بل وجهات دائماً برقع الويناج الآن أن يعمل للجانب، قيصاً مضى لم يكن يمكن سوى للأفكار أن

مقاتلي القديمة من التجبرية، حقيقة أي لم أكن خائفاً بحال عن هذا المامل ويبدأ ذلك الشعراء للتعبس عن ليوين بهذه الكلمات: «يكرر اختفاء الظاهرة غير الأساسية، الظاهرية السطحية، بقدر أكبر، إنها أقل صلابة وثباتاً من الجوهر»<sup>(٣)</sup>.

غير أن الموضوع الذي نحن بصدده هنا ليس مجرد الإقرار بأن عاملاً كهذا يوجد في سياق الكلية، فالأمر الأكثر أهمية هو رؤيته بوصفه عاملاً في هذه الكلية، وعدم تضخيمه ليصبح الواقع الماطلي والعقلي الوحيد.

ومن ثم يتحمل صلب الموضوع في فهم الوحدة الجدلية الصحيحة بين الظاهر والجوهر. والسهم هو أن تلك الشريحة من الصداة التي يشكلها ويسردها القدان ويرم للقارئ بجرتها ثانية، يجب أن تكشف عن العلاقات بين الظاهر والجوهر دونما حاجة لأي تعليق خارجي، ونحن نؤكد أهمية تشكيل هذه العلاقة لأننا - خلافاً لبلوخ - لا نعتبر ممارسات السورياليين اليساريين حلاً مقبولاً للمشكلة. إذاً نرفض طريقهم في «إحسام» فرضيات في بقايا من الواقع لا تربطها به علاقة عضوية.

وعلى سبيل الإيضاح، للفانر فقط «المسقل البرجوازي، للشوماس مان بسوريالية **جويس**، إذاً نجد في أذهان كل من أبطال الكتاتين استحضاراً حياً لحالة التحلل، وانحلال الاستمرارية، والتمزقات، والصنوع، التي يعتقد بلوخ محققاً أنها تسم لحالة العقلية

تتجاوز، ولكن بوسع الأشياء الآن أن تفلح  
الشيء نفسه، على الأقل في سهول  
القياسات تلك، غابات الفراغ الفائتة  
تلك.

لقد رأينا أن من الضروري اقتباس هذه  
الفقرة المطلوبة بسبب الدور المهم، بل الحاسم  
الذي يسطره بلوخ المونتاج للسبيريالى في  
تقييمه للتعبيرية، في مكان سابق من كتابه  
نجد - شأن جميع المناقشين عن التعبيرية -  
يميز بين مثليها الحقيقيين ومثليها  
السطحيين، وهو يرى أن الطموحات الأسلية  
للتعبيرية مازالت حية، فيكتب: «وحتى في  
أيامنا لا يوجد قنن ذو مهبة كبيرة إلا وله  
ماضٍ تعبيري، أو على الأقل عرف أسداً لها  
المتعة للغاية والمصانعة للغاية». لقد أوجد  
للشكل الأخير من للتعبيرية من يسمون  
بالسبيرياليين، وهم مجموعة صغيرة وحسب،  
ولكن مرة أخرى هنا توجد الطليعة، وفضلاً  
عن ذلك، ليست السبيريالية شيئاً إن لم تكن  
مونتاجاً.. إنها عرض لغوضى الواقع كما  
يخبره الناس فعلياً، بكل الانقصاصات فيه  
والتي الماضية المتكسكة، ويستطيع القارئ أن  
يرى بكل وضوح، في دفاع بلوخ عن  
التعبيرية، ما الذي يعتبره الشبان الأدبي  
الرئيسي لعصرنا، وليس بأقل وضوحاً أن  
استيعاده لكل وأتى ذي أهمية من ذلك  
الأدب يسم برعى كامل.

أمل أن يعذرني توماس ماان  
لاستخدامه هنا كإيضاح مضاد، لئلا نعود إلى  
الذهن مؤلفه «طونيو كروجر» أو  
«كريستيان بندروه»، أو للشخصيات  
الرئيسية في «الجبل السحري» ولنفترض أيضاً  
أن هذه الشخصيات بنيت - كما يطلب بلوخ -  
بالاستناد مباشرة إلى وعيها الخاص، وليس  
عبر مقارنة ذلك الوعى بواقع مستقل عنها.

من الواضح أننا لو جربنا فقط بتجارب  
للحدايات في أعمالهم، أن يكون ناتج ذلك  
من «مزق سطح» الحياة أقل كمالاً من  
جويس، وسوف نجد «سوداء» كثيرة بقدر  
ما عند جويس.

ويكون من الخطأ الاحتجاج بأن هذه  
الأعمال أنتجت قبل أزمة الحداثة - فالأزمة

للموضوعة في «كريستيان بندروه»، مثلاً  
تؤدى إلى اضطراب روى أصمق مما لدى  
أبطال جويس. «والجبل السحري» معاصرة  
للتعبيرية. وإن لم تكن توماس ماان قد  
اكتفى بالتسويل القوتوغرافى المباشر للأفكار  
ومزق التجارب عند تلك الشخصيات،  
وباستخدامها في بناء مونتاج، فكان من  
السهل عليه أن يصحح بورتريه «تقديمياً» من  
الناحية الفنية من الذرع الذي يصنعه جويس  
الذى يحجب به بلوخ كل ذلك الإعجاب.

إن موضوعات توماس حديقة، فلماذا  
يبقى إذن «موضة» قديمة، إلى هذا الحد،  
«تقليدياً» إلى هذا الحد؟ ذلك تحديداً لأنه  
واقعى أصيل، وهو اصطلاح حتى في هذه  
العالة في المقام الأول أنه كنان مبدع يحرف  
من هو على وجه الدقة كريستيان  
بندروه، ومن هو طونيو كروجر وماانز  
كاستورب، ويستيمبرنى وناقلا. وليس  
عليه أن يعرف ذلك بالطريقة المجردة التي  
يسرف بها عالم اجتماع، فيذلك سهل أن  
يركب أخطاء كتلك التي ارتكبها بلزاك  
وفيكتر تولستوى، إنه يعرف على طريقة  
الرقى الخلاق، إنه يعرف كيف تنشأ الأفكار  
والشاعر من حياة المجتمع وكيف تشكل  
التجارب والمواطف جزءاً من الكل المتعدد  
لواقع، ويوصله واقعياً فإنه يرد تلك الأجزاء  
إلى مكانها الصحيح في الإطار الحيائى  
الكلى. إنه يبين من أى نطاق في المجتمع  
تنشأ تلك الأجزاء، وإلى أين تتجه.

## الواقعية في الميزان



هكذا على سبيل المثال حين يشير  
توماس ماان إلى طونيو كروجر باعتباره  
«برجوازياً ضل طريقه» لا يكفى بذلك، وإنما  
يبين كيف وإسناداً يظل «برجوازياً»، ورغم كل  
عدائه للبرجوازية، غريته وسط المجتمع  
البرجوازى، وإيمانه عن حياة البرجوازى،  
ولأن توماس ماان يفعل كل ذلك، يبلغ  
الذرة كنان مبدع، ويقص على طبيعة  
المجتمع، وقيل كل شيء طبيعة أولئك  
«الرايكاليين المتطرفين» الذين يتضلون أن  
حالاتهم المزاجية المعادية للبرجوازية،  
ورفضهم - الفنى المحض في كثير من  
العالات - للطبيعة الخائفة للوجود البرجوازى  
الصغير، وإعتارهم للمقاعد الفاخرة أو لتأليه  
طراز ممارى بقاد عصر النهضة، يتخلون  
أن هذه الأشياء حركاتهم إلى أعداء صليين  
للمجتمع البرجوازى.

• ٤ •

تشترك المدارس الأدبية الحديثة في فكرة  
الإمبريالية والتي تهابت سراً - بدءاً من  
الطبيعية حتى السبيريالية - في سمة واحدة،  
فهي جميعاً تأخذ الواقع تماماً كما يظهر نفسه  
للمؤلف وللشخصيات التي يخلقها. إن شكل  
ذلك الظهور المباشر للواقع يخفى مع تغير  
المجتمع، والتغيرات ذاتية وموضوعية أيضاً  
وتتوقف على التمديلات التي تطرأ على واقع  
الرأسمانية، وأيضاً على السبل التي ينتج بها  
الصراع الطبقي والبنية الطبقي لتعكاسات  
مختلفة على سطح الواقع، تلك التغيرات قبل  
أى شيء آخر هي التي تهب للتتابع السريع  
للمسرد الأدبية والشعيرات القاتلة التي  
تنشب فيما بينها.

ولكن أعضاء تلك المدارس جميعاً يعقرون  
مجموعاً عاطفياً وذهنياً في واقعهم المباشر،  
إنهم مجزؤون عن اختراق السطح لاكتشاف  
التجهر الكامن تحته، أى العوامل الحقيقية  
التي تربط خبراتهم بالقوى الاجتماعية  
التي تهيمن على ترددها. وعلى العكس من ذلك،  
يتبنون جميعاً أسلوبهم الفنى الخاص - بهذه  
الدرجة أو تلك من الوعى - كصوير علوى عن  
خبرتهم المباشرة.

وتتجوز جميع المدارس الأدبية للحداثة عندما يلتقيان الهزلية للتقاليد الأقدم في الأدب وللتساويع الأبعد في هذا الوقت، باحتجاج حار على عجرفة النقاد الذين يريدون أن يملأوا الكتاب. كما يزعم - من أن يكتبوا كما يريدون وبالكيفية التي يرونها، وذلك بتغافل المفكرين عن مثل هذه المركبات عن حقيقة أن الحرية الأسلية، أي الحرية من التحيزات الرجعية للحقبة الإمبريالية (وليس فقط في مجال الفن) لا يمكن بحال تحقيقها عبر المفردية ومحب، أو أن يحققها أشخاص عاجزون عن اختراق حدود خبرتهم المباشرة، ذلك أنه بينما تطوّر الرساماتية يشتد ويتسارع إنتاج وإصادة تلك التحيزات الرجعية، إن لم نقل إن البروجوازية الإمبريالية تروج لها بوعي، لذا فإننا كان لنا أن نفهم على الإطلاق الطريقة التي تغترق بها الأفكار الرجعية عقولنا، وإذا كنا نستعدّ أبداً مسافة نقدية إزاء تلك التحيزات، فإن هذا لا يمكن تحقيقه إلا بالعمل الشاق، بهذا حدود المباشرة وتجاوزها، بفهم جميع المفردات الذاتية وقياسها بالاستناد إلى الواقع الاجتماعي، باختصار، لا يمكن تحقيقه إلا باستقصاء أصقّ للعالم الواقعي.

لقد أظهر الروائيون الكبار في عصرنا - فنياً وكذلك ذهنياً وسياسياً - قدرتهم على الاضطلاع بهذه المهمة الصعبة بصورة مستمرة، لم يخلصوا منها في الماضي، ولا يفلتون اليوم. ويقدم المسار الأدبي لكل من رومان رولان وتوماس وهابوشيه مان أمثلة مناسبة هذا، فهم يشتركون في هذه السمة رغم اختلاف تطوّرهم في وجوه أخرى.

ورغم أننا أكدنا فشل مخلف المدارس الأدبية الحديثة في المضي إلى أبعد من الخبرة المباشرة، فإننا لا نريد أن نطن بنا الانقراض من شأن المحضات الفنية لكتاب جادين من الطبيعة وحتى الصوريالية. إنهم إذ كانوا يكتبون محطتين من خبرتهم الفعاسة، فقد لجأوا في حالات كثيرة إلى ابتكار أسلوب في التعبير متسق وشاق، طرأوا خاص بهم في الواقع، ولكننا حين ننظر إلى عملهم في

سياق الواقع الاجتماعي، نرى أنه لا يرقى أبداً فوق مستوى المباشرة، سواء ذهنياً أو فنياً. ومن هنا يبقى الفن الذي يدعوته مجرداً ولحادي البعد. (في هذا السياق لا يهم ما إذا كانت النظرية الجمالية التي تتبنّاها مدرسة معينة تحيداً للتجريد، أم لا، فمقدّم ظهور التعبيرية والأهمية التي تعزى للتجريد تتزايد باضطراد، في النظرة وفي الممارسة على السواء).

هذا يوقّ المقارئ الاعتقاد بأنه يجد تناقضاً في حجتها: أمن المؤكد أن المباشرة والتجريد يستبعد أحدهما الآخر؟ غير أن واحداً من أعظم معجزات المنهج الجدلي - الموجود من قبل في أعمال هيجل - هو اكتشافه وتبليغه أن المباشرة والتجريد وليقا للصلة، ويوجه أحسن أن الفكر الذي يبدأ من المباشرة لا يلمضي إلا إلى التجريد.

في هذا الصدد أيضاً أعاد ماركس الفلسفة الهيجلية لتلقف على قدميها، وفي تحليله للعلاقات الاقتصادية بين مراراً - وأشكال ملموسة - كيف أن صلة القرابة بين المباشرة والتجريد تمتد تمهيداً عنها في انعكاس الواقع الاقتصادي، بين ماركس أن العلاقة بين تداول النقد ووسيطه، أي رأس المال التجاري، تتطوى على إنشاء كل أشكال التوسط ومن ثم تمثل أقصى شكل من أشكال التجريد في عملية الإنتاج الرأسمالي بأسرها، فإنما ما جرى للنظر إلى هذه العلاقة بالشكل الذي تظهر به، أي باستقلال ظاهر عن العملية الكلية، فإن الشكل الذي تتخذه هو شكل التجريد الأتوماتيكي المنطقي، النقود تجلب للنقود، ذلك هو السبب في شعور الاقتصاديين المبتدئين الذين لا يمتصون أبداً إلى ما وراء الظواهر الظاهرية المباشرة المصاحبة للرأسمالية بالقلق في قاعاتهم استناداً إلى العالم السجود المشوي المحيط بهم. إنهم يفترون بالألفة هنا كالسهم في الماء، ولذا يلقون اللعان لاحتجاجات حارة إزاء «الجرأة» للنقد الماركسي الذي يتطلب منهم النظر إلى عملية إعادة الإنتاج الاجتماعي بأكملها. إن «عمقهم» هنا كما في كل مكان آخر، يتمثل في إدراكه سحب الفبار

على السطح، ثم في استهلاك الجراءة على الإصرار على أن كل هذا الفبار مهم وغاضب جداً حقاً، كما يقول ماركس عن آدم مولر في تعليق في محله، ولاعتبارات مماثلة وصفت التعبيرية في مقالتي القديمة حول الموضوع بأنها «تجريد يتعدى عن الواقع».

وغنى عن القول إن الفن لا يمكن أن يوجد بدون تجريد، ولا فكيف يمكن لأي شيء في الفن أن يكتب قيمة نقدية؟ ولكن مثل كل حركة ينبغي أن يكون للتجريد انتهاء، وعلى هذا يتوقف كل شيء. إن كل واقعي كبير يصوغ المادة المطاعة في تجريدته الخاصة، وإن فشل ذلك، يستخدم تقنيات التجريد من بين أخريات ولكن هدفه هو النفاذ إلى القوانين التي تحكم الواقع الموضوعي، والكشف عن شبكة العلاقات الأعشى، المتوارية، المتجلية في وسطه، وغير المدركة مباشرة التي تشكل المجتمع، وحيث إن تلك العلاقات لا تكمن على السطح، حيث إن القوانين الأساسية لا تكون محصورة إلا بطرق معقدة للغاية، ويتم إدراكها بشكل غير نظامي، كخبرات، ويبدو عمل الواقعي شاقاً بصورة غير عادية، إذ ينطوي على كل من البعدين الفني والمثلي.

فأولاً، ينبغي عليه أن يكتشف تلك العلاقات عقلياً ويعطيها شكلاً فنياً.

وثانياً، ورغم أن الممثلين لا تتجزأ، عليه أن يخفي فنياً العلاقات التي اكتشفها لئله صبر عملية التجريد، أي أن عليه أن يتجاوز عملية التجريد. هذا العمل المزدوج يخلق مباشرة جديدة، لتوسط للفن، ورغم أن سطح الحياة يكون فيها شفافاً بما يكفي ليتيح للجوهر الكامن تحته السطوح عبره (وهو ما لا يصدق على التجربة المباشرة للحياة الواقعية) إلا أنه يجلي كمباشرة، مثل الحياة كما تبدو بالفعل. وبغضنا عن ذلك، فإننا نرى في أعمال أمثال أرنك الكتاب مجمل سطح الحياة بكل محدثاته الأساسية، وليس لحظة مدركة بصورة ذاتية ومعزولة عن الكلية بأسلوب مجرد ومبالغ في حدته.

ذلك إذن هو الجدل الفني بين المظهر والجوهر، وكما كان ذلك الجدل أكثر غنى

وتنوعاً وتغيّراً وخبثاً، (لويون) كلما استطاع أن يقهض بقوة على التناقضات الحية في الحياة والمجتمع ومن ثم كانت الواقعية أعظم وأعمق.

وعلى العكس من ذلك، ماذا يعنى الكلام عن التجريد بعيداً عن الواقعية؟ حين نخبر سطح الحياة مباشرة فقط، يبقى غير شفاف، مشطراً، لغوياً، وغير مفهوم، حين يتم تجاهل التجليات الموضوعية برعى أو التغالل عنها فعلياً، وتجمد ما يوجد على السطح، ويضمخ الخلقى عن أية محاولة لرواية من منظر على أعلى.

لا توجد حالة سكن في الواقع، والانشط العنقلى والفنى لا يذيان يحترقهما إما نحو الواقع أو بعيداً عنه، وربما بدأ مغارماً القول بأن الطبيعة قدمت لنا بالمثل مثالا من هذا النوع الأخير. نظرية الربط (أو البنية)، تصوراً للفصل بين الموروثة مشبعة إلى حد تحويلها إلى ميولوجيا، أسلوب في التعبير يركز على المظاهر الخارجية المباشرة للبيئة مع عدد آخر من العوامل على نحو مجرد، وقد حالت كل تلك الأشياء دون إيراد أى تقدم فى حقيقى نحو الجدل (الدialeكتيك) الحى بين المظهر والجوهر، أو بتعبير أدق، كان غياب مثل ذلك التقدم هو الذى قاد إلى الأسلوب الطبوى، لقد كان كلا الأمرين من قبل الآخر.

يفسر ذلك لماذا استعمل على أشكال المحاكاة الفوتوغرافية والفنوغرافية التى نجدها في الطبيعة أن تأتى حبة، لماذا بقوت ساكنة وخالية من التوتر الدخلى، ويفسر لماذا تبدو مسرحيات زرويات الطبيعة قابلة للاستبدال إحداهما بالآخرى تقريباً. برغم كل تنوعها البادى في الأمور الخارجية. (هذا المكان المناسب لمناقشة إحدى المسائل الفنية الكبرى لمصرنا، أسباب فشل جبهات هابوشمان في أن يصبح مؤلفاً واقعياً عظيماً بعد بداياته المبهره، ولكن ليس لدينا متسع لاستكشاف ذلك هنا، ولكننا نلاحظ عرضاً أن الطبيعة أصافت بدلاً من أن تحفز تطور مؤلف التسلجون ومترى التقدسى، وأنه حتى حين خلف الطبيعة وراءه لم يستطع نهذ فرصاتها الأيديولوجية).

لقد تضمنت المحدود الفنية للتعبيرية سريماً، ولكنها لم تمنح أبداً لنقد أساسى، وبدلاً من ذلك كان النهج المنحصر دائماً هو مواجهة شكل مجرد بأخر يبدو منطقياً، لكنه لا يقل تجريداً، ومن الأعراض الملازمة للميلية بأسرها، أن كل حركة في المائى حشرت لعناصرها آتياً في الحركة السابقة عليها مباشرة، وعلى هذا النحو انشغلت الانطباعية بالطبيعية وحسب، وهكذا وهمسجراً، لذا لم تستخدم لا النظرية ولا الممارسة إلى أبعد من مرحلة المواجهة المجرية، ويبدو هذا صحيحاً حتى نقاشنا الزمان، فعلاً يتحدث رولف لويونارد عن العتمية التاريخية للتعبيرية بهذه الطريقة بالضبط، كان أحد أسس التعبير هو المضاء تجاه الطابعية أصبحت غير محتملة، بل مستحيلة، وهو يطرح هذه الفكرة بطريقة مطلقة تماماً، لكنه لا يفلح في قول شيء عن الأسس الأخرى، التعبيرية في النهاية تركز على الجواهر، وذلك هو ما يشير إليه لويونارد باعتباره الملح «غير العدمى» في التعبيرية.

غير أن تلك الجواهر ليست هي الجوهر الموضوعى للواقع العملية الكلية، إنها ذاتية محض، وسوف أحجم عن الاقتباس عن حظرة التعبيرية التقديسى سبيل الصلبيت حالياً، ولكن إن لم تست بلوغ نفسه حين يأتى للتمييز بين التعبيرية الحقيقية والإزالة، يركز على الذاتية: «كانت التعبيرية تنفى في شكلها الأصلى تعظيم الصور، فصل المطح عن

## الواقعية في الميزان



أصل ما، أى أنها ذاتية، منظورية، تبع الأشياء وتزعمها من موضوعها.

هذا التعريف بالذات حتم تزيق الجواهر عن سياقها بطريقة راعية ومنطقية ومجردة، وعزل كل جوهر على حدة.

وحين تلغذ التعبيرية مسارها المطلقى، تنكر أية علاقة مع الواقع وتعلن حرباً ذاتية عليه وعلى كل حركته. واست أرب هذا التدخل في الجدل الدائر حول ما إذا كان يمكن اعتبار «جوتفريد بن، تعبيري، وإلى أى مدى، ولكنى أرى أن حس الحياة الذى يصفه بلوخ، بكل تلك السبوية واللغة في حديثه عن التعبيرية والإسريالية، يجد التعبير الأكثر مباشرة وموضوعية وقوة في كتاب بن الذى يحمل عنوان «الفن والفلسفة»، «ما بين عامى ١٩١٠ و ١٩٢٥ ساد الأسلوب المضاد للطبيعية سيدة مطلقة في أوروبا مستبعد كل ما عداه، ففعلنا لم يكن هناك وجود لشيء اسمه الواقع، كانت هناك في أسمى تقدير سآخر من الواقع. الواقع - كان ذلك مفهومنا رأسمالياً.. لم يكن للقول واقع، كذلك يصل فنانلجهايم في دفاعه الانتقالي للغاية عن التعبيرية، إلى نتائج مماثلة، وإن يكن بطريق أقل تطليعية وأكثر وصفيية: «لم يكن يمكن توقع أعمال ناجحة بأية كمية، حيث لم يكن هناك أى واقع يقابله (أى التعبيرية)... كان كثير من التعبيريين يتوق لاكتشاف عالم جديد بهجر الأرض الثابتة، قافراً إلى الهواء ومحتظاً بالسحب».

ويمكننا أن نجد صياغة واضحة شاملاً لا إهمام فيها لهذا الموقف وما يرتب عليه لدى هاينريش هوجلر، ويقوده تقويمه الدقيق للتجريد في التعبيرية إلى استنتاج سليم: «لقد كانت (التعبيرية) رقيقة السموت للفن البرجوازى... لقد اعتقد كثير من التعبيريين أنهم يحملون جوهر الأشياء بينما كانوا في الواقع يكشفون عن تعطلهم».

إن هذا أحد الحواشي المحتملة لموقف مغرب عن الواقع أو معاد له، ويتجلى بوضوح متزايد في فن «المليية»، وهو النظم المتزايد للتمترى، حتى يصل إلى حوت يصبح غياب التمترى إلى العاد له مبدأ، ومرة أخرى يبرز

جوتفريد بن الموقف كله في كلمة: "لقد أصبح مفهوم المحرور خلفه أيضاً إشكالياً، المحرور - أي مغزى له هذه الأيام، لقد استنفدت، واستهلكته، صار محض رياء - الإغراق في المراتب، وتزعجت المشاعر، أكرام من العناصر سيرة الصوت، وكذاذ، وأشكال غير محددة..."

ويستطيع القارئ أن يرى بنفسه أن هذا المرض يولّز وصف بلوغ نفسه لحال المعبودية والسيرانية، وغنى عن القول إن تحليل كل منهما قاده إلى تحليل محاضرة صامع عن نتائج الآخر. في عدة مواضع من كتاب بلوغ، نجد يرى بوضوح الطبيعة الإشكالية للفن الحديث، باعتباره نافذة عن الموقف الذي يصنعه هو نفسه كما يلي: "لهذا لم يعد كبار الكتاب يحطون مركزهم في موضوعاتهم، فالمراد تتكلم ما إن يلمسوها، لم يعد العالم السائد يقدم لهم صورة ملهمة ليحكموها، أو ليتخفروا منها نقطة انطلاق لخيالهم... وكل ما يبني هو الضراء، كسر لوجعها، ويعني بلوغ مستكشف القدرة الثورية للبرجوازية حتى جوتة، لم يقل: "لم يعقب جوتة مزيد من تطور البراية الثورية، بل رواية فقدان الزعم الفرنسية، ومن ثم ففي عالم اليوم، لئلا عالم الكامل، أو العالم الصند، أو العالم الضمر من الفراغ البرجوازي الضيق، ليس الترفيق reconciliation، لدى للكتاب خطر أو خيسار، ليس بالإمكان هذا سوى منظور جدلي - علامة تصعب من لو كانت!؛ إما كحداثة لوتاج جدلي أو كترتيب بين يدى جويس أصبح حتى عالم أوبسوس مسرحاً مستكسراً زوايا - Kieidoscopic العالم للبرم المتحل في عبنة ميكروسكوبية - عبنة لا أكثر - لأن الناس يلتفتون اليوم لشيء، وأعلى أم الأشياء جمياً..."

- • -

ليس لدينا رغبة في المساحة مع بلوغ حول التواءه، مثل استخدامه القريب تماماً لكلمة "ديالكتيك"، أو لملحق الغاشي الذي يدع له القول بأن رواية فقدان الزعم تعقب جوتة مباشرة. (ويحمل كتابي - نظرية

الرواية، جزءاً من اللزم في استنساخ بلوغ الغاشي هذا) ولكننا مهتمون بقضايا أكثر إلحاحاً، وخاصة بحقيقة أن بلوغ - رغم أن تقديسه مائس لتقديماً - مبر عن فكرة أن موضوع أعمال الأدب وتكوينه يتوقف على علاقة الإنسان بالواقع الموضوعي. هذا جيد حتى الآن، ولكن حين يأتي بلوغ لإيضاح الطريقة التاريخية للمعبودية والسيرانية، يفك عن شغل نفسه بالعلاقات الموضوعية بين المجتمع والرجال الفاعلين في زمانها، وهي علاقات يمكن أن نرى عبر - هان كرامستوف<sup>(٩)</sup> أنها تنحى حتى كتابة رواية ثورية. وبدلاً من ذلك، يتخذ من حالة عقلية العزالية لطيفة محددة من المثقفين نقطة لطلاق، ثم يشهد نموذجاً مصنوعاً منزلياً من العالم المعاصر - مفهوم ينضح أنه مبالغ تماماً لمفهوم بن، بكل أسف. فمن الواضح أنه عدد للكتاب الذين يولون موقفاً من هذا النوع تجاه الواقع، لا وجود لأي فعل أو بداية أو مستحق أو تكوين "بالعنى الحقيقي، ولا يمكن أن يوجد. وأنه لم يقم شيئاً فيما يتعلق بالناس يخبرون العالم بهذه الطريقة، أن تكون المعبودية والسيرانية هما الأسلوبان الوحيدان للتعبير عن الذات، للثان لا يزالان متناحدين. إن هذا التبرير الفلسفي للمعبودية والسيرانية يعانى، فحقاً من حقيقة أن بلوغ لا يطلع في أن يحصل من الواقع محكه، وبدلاً من ذلك يهني بلا نقدية الموقف المعبودية والسيرانية من الواقع، ثم يترجمه إلى لغته الخاصة للغة بالفال.

ورغم خلاتي العاد مع أحكام بلوغ، أجد سبباًه بعض الحقائق سليمة وقيمة أيضاً، وهو بصفة خاصة أكثر المتألفين عن الحداثة اتساقاً حين يوضح أنه للمعبودية لزاد بالمضروبة إلى السيرية، وفي هذا السياق فإنه يستحق الثناء لإدراكه أن لوتاج هو الأسلوب المعنى للتعبير في هذه العقبة من التطور. وعلاوة على ذلك، يتطلم إنجاز هنا لأنه يوضح أن لوتاج معهم ليس نقد في الفن الحديث، ولكن أيضاً في الفلسفة البرجوازية لصنرا.

غير أن أحد الأمور المتربة على ذلك، هي أنه يظهر لطابع السناد الواقع والأحادي

البعد للاتجاه بأسره بقوة أعلى بكثير من المتطرفين الآخرين الذين يفكرون على النحو نفسه. لقد كانت أحادية البعد تلك. التي بالمعنى لا يقل عنها بلوغ شيئاً، لمعاً موعوداً بالمثل في المعبودية، وعلى العكس من المعبودية، يرقم "الصقل للفن الذي جاءت به الانعابية، بتقنية، للفن بقدر أكبر من الكمال من التحليلات المعقدة، الطرق للمعبودية الرائعة الموضوعي، والديالكتيك الموضوعي بين الوجود والوعي، والحركة الزمنية أحادية البعد بوصفها روعي منذ بدايتها، فالسجدة بين التجسيد المعنى للزعم ومعناه الزمي، تتشأ عن صلية لربط الذاتية الضيقة الأحادية التي تكلمها بما.

ويصل السوناج لزرة هذه الحركة، ولذلك فغن ممتون لبلوغ، لأنه قرر أن يضع بكل ذلك العزم في مركز الأدب والفكر الحديث، وفي الشكل الأصلي للسوناج، كمرساج للمسر، بوسعه أن يحدث تأثيرات مبهرة، ويمكنه أحياناً أن يصبح سلاحاً سياسياً قوياً، وتتشأ تلك التأثيرات عن المجاورة بين أجزاء متجانسة من الواقع لا صلة بينها، بعد انتزاعها من سياقها. لوتاج الصور الجيد نوع التأثير نفسه الذي تعدله لكلمة جيدة، ولكن ما إن يزعم هذا للكتيك، أحادي البعد. مهما كانت شرعيته بخاصة في نكتة - أن يعطى شكلاً للواقع (حتى إذا كان ذلك الواقع يعتبر غير واقعي) - وإتمام من العلاقات (حتى إذا كانت تلك العلاقات تعتبر متصلة) أو للكتبة (حتى إذا كانت تلك للكتبة تعتبر فرضية)، لا مفر أن يأتي التأثير النهائي مشوراً للعالم العميق. قد تكون التفاصيل مشرفة إلى حد الإبهار في نوعها، ولكن لكل أن يزيد على رمادي في رمادي، ففي النهاية أن تزيد البركة على أن تكون ماء قذراً حتى إذا احتوت على بقع من قوس قزح.

يجم ذلك المثل بصورة محتمة عن قرار ندى أي محاولة لعكس الواقع الموضوعي، عن التخلي عن الضمان للفن من أجل تشكيل التحليلات بانفة للتعبير في كل وحدتها وتوسعها، وتركيبها كشخصيات في عمل أدبي، ذلك أن هذا المنظور لا يفتح مجالاً لأي

تكوين خلّاق، لأى صعود وهبوط، لأى نمو من الداخل ينشأ عن الطبيعة الحقيقية للموضوع.

وكما تعرضت هذه الاتجاهات الفلكية  
للنقد باعتبارها انحطت، تطلق صيحة استنكار  
منذ بطش الأكاديميين الفخريين  
المتحذلق.

رِما ويسمحون لي إذن بالرجوع إلى  
قردوك، نوتشه، وهو خبير في الانحطاط  
يعرّفه خصوصاً بالاحترام العالي في أمور  
أخرى أيضاً، إنه يتعامل: «ما هي علامة كل  
شأن الانحطاط الأبدي؟» ويرد: «إنها تتمثل  
في أن الحياة لم تعد تسكن الكلية، تصبح  
السبادة للكلية التي تهرب من قبوذة النعمة،  
وتتعدى الجملة على الصفحة، مبهمة معناه،  
ولتكتب الصفحة حيوية على حساب الكل.  
ويكتب الكل عن أن يكون كلاً، ولكن تلك هي  
محاولة كل أسلوب بحدّ: ذلكما نفس فوضى  
الذرات، وتعال الإدارة... تتضخض حيوية  
الحياة واستلزامها ونجسها إلى أسفر البلى،  
بينما يتم إغراق الباقى، وفي كل مكان يسود  
الغنى والبؤس والتشجر والعداء والفوضى؛  
وفي كليهما المائلين تأتي النتائج مدمشة  
كلما ارتفع المرء في تراتبية النظم. لا يعود  
الكل يحيا بما هو كذلك على الإطلاق، إنه  
متركب، ومصلّح، قطعة من النشاط الذهني،  
ونائج صناعه،<sup>(١)</sup> مثل هذه الفقرة المتكيفة  
من نوتشه عرضاً صادقاً للخصومات الفنية  
ذلك الانزياحات الأبديّة، شاملاً كعرض  
لفرانكس آوين.

وأود أن أستخدم هيرفارت فالدن الذي يمتلك كل تفسير لنقدى للعبودية باعتباره سريفة، والذي يعتبر كل مثال يستخدم لشرح نظرية العبودية وممارستها فرعاً من النظرية السوفيتية التي لا تبت فيها، ليقطع على التكيف الحالي لنظرية نيتشه عن الانحطاط مطبقاً على نظرية اللغة الأدبية عموماً؛ لماذا ينبغي أن تكون الجملة وحدها مفهومة وليس الكلمة؟ ولأن الشعراء يمينون أو يسودون، يعضون ولكنهم صامدون صلاً، متجاهلين حقوق الكلمات، فإن الكلمة هي التي تحكم، الكلمة تسيطر على الجملة، واليمين

الغنى هو موزاييك، الكلمات وجمدها في التي يمكنها الرابط، أما الجمل توحسب من لا مكان، هذه النظرية، التعبيرية الموسيقية، عن اللغة، تأتي في الواقع من هيرفارت هالدن نفسه.

وعلى من للقول إن تلك المبادئ لا تحلّق  
أبداً بالواقع تام، حتى عند جروس، فاللومنى  
ماتة في الحالة لا يمكن أن توجد إلا في عقول  
السخريون، تماماً كما لاحظ شوينهاور من  
قول أن القاعدة المعلقة بأنه لا وجود لحقيقة  
خارج الحداث لا يمكن أن توجد إلا في  
مصحة عقلية.

ولكن بما أن الفوضى تمثل حجر الزاوية العقلي للفن العدائي، فإن أي مبادئ متصقة ويطرى عليها لابد أن تكون نابعة من موضوع غريب عنها، من هذا التحقيقات المتعمقة، ونظرية التوازي<sup>(١)</sup>، وما إلى ذلك، ولكن شيئاً من هذا لن يزيد على أن يكون بديلاً، ولا يسهل إلا أن يفهم من أحادية البعد في هذا الشكل للفن.

إن ظهور كل هذه المدارس الأدبية يمكن تفسيره استناداً إلى الاقتصاد، والبنية الاجتماعية والعلاقات التطبيقية في عصر الإمبريالية، ولهذا فإن رودلف ليووارد حق تماماً حين يقول إن التعبيرية ظاهرة ضرورية تاريخياً، ولكن هذا في أحسن الأحوال يارو نصف حقيقة حين يشيخن بالوجود. مستبعداً. يقول هوبل الشهير مع التعميل: إن التعبيرية ولدت، ونامت وأقامت

## الواقعية في الميزان



فهي معقولة، ولكن حتى «عقلانية التاريخ» الذي هيجل لم تكن أبداً مباشرة هكذا، وإن كان قد تعاليل أميانيا كي يسرب دفاعاً عن الواقع الفطري في مفهومه عن العقل. أما بالنسبة للماركسي فإن «العقلانية» (الضرورة التاريخية) هي بلا جدال أمر أكثر تعقيداً. فبالنسبة للماركسيات لاركسية لا يتطوّر الإقرار بالضرورة التاريخية على تبرير الموجود واقعياً (حتى في فترة وجوده)، ولا هو يعبر عن قاعدة قدرية بضرورة الأحداث التاريخية. مرة أخرى يمكننا أن نوضح ذلك على أفضل نحو بمثال من الاقتصاد. ليس هناك شك في أن التراكم البدائي، وفصل صغار المنتجين عن وسائل إنتاجهم، وإيجاد البروليتاريا كان - بكل ما فيه من لا إنسانية - ضرورة تاريخية. ومع ذلك لا يخطر ببالنا أن نجد البرجوازية الإنجليزية في ذلك العهد باعتبارها تهيئاً لأمجاد إمبراطورية العظمى.

ولا يحظر له أيضاً أن يرى - السبيل نفسه - ضرورة قدرية للتطور من الرأسمالية إلى الاشتراكية. وقد أخرج ماركس مزاراً على الطريقة التي أصرب بها الناس على التأكيد القوي بأن التطور الوحيد الممكن أمام روسيا في زحمة هو التطور من التزكيم البدائي إلى الرأسمالية. والآن في ظل حقيقة أنه تم إرساء الاشتراكية في الاتحاد السوفيتي، أصبحت فكرة أن الدول المتخلفة لا تستطيع أن تحقق الاشتراكية إلا عبر المرور بالتزكيم البدائي والرأسمالية، وسيله للتورع المضادة. لذلك فإننا نلتحقا مع لوجوتايه علي أن ظهور التصورية كان ضرورة تاريخية، لا يعني ذلك أنها نهدما مشروعة فنياً، أي أنها تكون ضرورية لفق المستقبل.

ذلك لابد أن نعرض حين يحد لوفئارة  
أن في للجمهورية، تعريف الإنساني ودمج  
الأشياء بملتان حور الأساس لواقعية جديدة،  
أن بلوغ على حق تمامًا حين ينظر إلى  
السيروالية وهدية المنتج - خلافاً للونانية -  
باعتبارهما الزيت الضروري والمنطقي  
للجمهورية. أما عزينا فانهجهم فيصل  
الضرورة إلى استنتاجات انتقالية تمامًا،

حين يحاول استخدام الجدال حول التعديرية لأغراضه الخاصة، أي لإنقاذ الذنوعات الشككية في أعماله المبكرة والاحتفاظ بها - وهي نزعات طائفة أعاققت بل قهرت واقعته الأصلية - بوضعها تحت مظلة مفهوم واسع وغير دوجمالي عن الواقعية. وهذه من الدفاع عن التعديرية أن ينقذ الواقعية الاشتراكية تراثاً ثميناً ذا قيمة باقية. ويحاول الدفاع عن موقفه بالطريقة التالية: «من حيث الأساس، كان مسرح للتعديرية - حتى حين كانت تأثيراته قوية - يمكن علفاً مفلتاً، أما المسرح الواقعي الاشتراكي فيمكن الاستاق في كل أشكاله المتنوعة».

لهذا يجب أن تصبح التعديرية مكوناً أساسياً في الواقعية الاشتراكية؟ ليس لدى قارئنا هجم حجة جمالية أو منطقية واحدة يرد بها، والرد الوحيد في سيرته الذاتية: رفض التخلي عن شكلية التقديمية.

إذا بحثنا بلوغ من تقديمي للثراخي للتعديرية الأورد بوضوح في مقالتي القديمة نقطة انطلاقه، بمعنى ليفتني على النحو التالي، والنتيجة هي استبعاد وجود أية طليعة في المجتمع الرأسمالي المتأخر، واعتبار الحركات الثورية في البنية القروية غير أمل لامتلاك أية حقيقة بدم هذا الاتهام عن أن بلوغ يستمر الطريق المؤدي للمسؤولية والمرواج هو الطريق الوحيد المقترح أمام للفن الحديث، فإذا ما حدث اختلاف حول دور الطليعة، فالاستنتاج المصمت في نظره هو التشكك في مصادقية أي توقعات أيديولوجية للمول الاجتماعي.

ولكن هذا ببساطة غير صحيح. فقد أقرت الماركسية دائماً بالذور التثوي للأيديولوجيا، وكى ينقى في نطاق الأدب، نذكر أنفسنا وحسب بما قاله بول لافارج عن تقويم ماركس لهؤلاء: «لم يكن يظنه مؤرخاً وحسب لمجدمه، بل كان أيضاً خالق شخصياته نبوية كانت لا تزال جدلية بعد في عهد لويس فيليب، ولم تظهر يكامل نموها إلا بعد وفاته، في عهد نابليون الثالث. ولكن هل مازال هذا الرأي الماركسي محتفظاً بمصدقائه في الحاضر؟ أجل بالطبع. غير أن

تلك «الشخصيات النبوية»، لا توجد إلا في أفعال الواقعيين المهيمن.

توجد لثلاث هذه الشخصيات في روايات مكسيم جوركي وقصصه ومسرحياته، وأى مستجيب للأحداث الأخيرة في الاتحاد السوفييتي بانتباه ودون تميز سحره أن جوركي في أعماله «كارمورا» و«كليم سلمجين» و«دستجايف».. إلخ، وقد خلق مجموعة من الشخصيات للمروجة لثلاث كشفت الآن وحسب عن طبيعتها الحقيقية والتي كانت توقعات «نبوية»، بالمعنى الماركسي.

ويمكن أن نشير أيضاً دون شبهة تميز إلى الأعمال المبكرة لهاسينريش مان، روايات مثل «التابع» أو «البروفيسور أوفرات»<sup>(٨)</sup>. من يستطيع أن يكر أن عدداً كبيراً من ملاحم البرجوازية الألمانية المنفرة والذنية والوحشية، والبرجوازية الصغيرة التي أضرها الديماجوجيون، قد رسمت هذا بصورة «نبوية»، وأنها لم تظهر مشكلة إلا بعد ذلك في ظل الفاشية؟ كما لا يجب أن نغفل شخصية هنري الرابع في هذا السياق<sup>(٩)</sup>. فهو من جهة شخصية تاريخية حقيقية، أمينة للحياة، وهو من جهة أخرى استشراف لتلك الصفات الإنسانية التي لن تظهر مشكلة إلا خلال النضالات المؤدية لهزيمة الفاشية في مناضلي الجبهة الشعبية.

لنبحث أيضاً مضاداً، من عصرنا أيضاً، لقد كان للنضال الأيديولوجي ضد الحرب واحداً من الموضوعات الرئيسية لأفضل التعديريين، ولكن ماذا فعلوا للتنبؤ بالحرب الإمبريالية الجديدة المستمرة حولنا والتي تهدد بهرق العالم المتحضر بأسره؟ لا أكاد أتخيل أن أحداً سيذكر اليوم أن تلك الأعمال عفا عليها الزمن تماماً ولا صلة لها بمشاكل الحاضر.. في الجانب الآخر توقع للكاتب الواقعي أرنولد تسفايج مجموعة كاملة من الملاحم الأساسية للحرب الجديدة في رواياته «الربيع جريش» و«التربية قبل فردون» وكان ما عمله في تلك الروايات هو تصوير العلاقة بين المرب على الجبهة وما جرى خلف خطوط القتال، وإظهار كيف

مملت الحرب استمراراً فريداً واجتماعياً للبرورية الرأسمالية «العادية»، وتكثيفاً لها.

ليس هناك غموض أو مفارقة في أي شيء من ذلك - إنه جوهري كل واقعية أصيلة تنتم بأية أمة. وحيث إن مثل هذه الواقعية يتحين عليها الانشغال بخلق أنماط (كذلك كانت الحال دائماً، بدءاً من «دون كيشوته»، وحتى «أر بلوموف» و«واقعي عصرنا») وجب أن يهتم الواقعي بالبحث عن الملاحم الباقية في الناس، وفي علاقاتهم مع بعضهم بعضاً، وفي المواقف التي يخضع عليهم التصرف فيها، يجب عليه أن يركز على تلك العناصر التي تدوم لغزرات طويلة والتي تشكل المول الإنسانية الموضوعية في المجتمع، بل الجنس البشري ككل.

يمثل هؤلاء الكتاب الطليعة الأيديولوجية الحقيقية، حيث إنهم ومسرون للقرى العوية ولكن غير الواضحة للورها - الفاعلة في الواقع.

إنهم يسلطون ذلك بقدر من العمق والصدق يجعلان تشاغات خيالهم تشبهها الأحداث اللاحقة - ليس بالمعنى البسيط الذي تمكن فيه صورة تالعة الأصل، ولكن لأنهم يعبرون عن غنى الواقع وتدرجه، فيقاسون قوى مازالت مخمورة تحت السطح، لا تلتفت وتظهر كاملة للمجتمع إلا في مرحلة لاحقة، لذلك فالواقعية العظيمة لا ترسم وجهاً واضحاً مباشرة للواقع، بل ترسم وجهاً باقياً وأكثر أهمية موضوعياً، أي الإنسان في كل علاقاته بالعالم الواقعي، وأساساً تلك التي تضر أكثر مما تفعل مجرد موضوعة، وهي قول كل شيء تقبض على اتهامات التصور الموجودة بشكل جنوني وحسب، ومن ثم لم تنح لها الفرصة بعد لكشف عن كامل إمكانياتها الإنسانية والاجتماعية، إن تبين تلك الاتهامات الكامة وأصالتها شكلاً هو المهمة التاريخية العظيمة للطليعة الأدبية الحقيقية. أما مسألة ما إذا كان كاتب ما يتبنى حقاً لصفوف الطليعة فالتاريخ وحده هو الذي يمكنه الكشف عنها، فقط بعد مرور الزمن سيوضح ما إذا كان قد فهم خصائص واتجاهات وأدوار اجتماعية مهمة في الأساط

الإنسانية الفردية، وأصلاً شكلاً مؤثراً وباقياً. بعد ماسبق قوله، أمل أنه لم تعد هناك حاجة لمزيد من التصحيح لإثبات أن الزائعين الكبار فقط هم القادرون على تكوين طليعة حقيقية.

وعلى ذلك فليس المهم هذا هو القناعة الذاتية - مهما كانت مخلصاً - بأن المرء ينحس للطلويع ومثلث على المسير في صحارة التطورات الأدبية. ولا هو بالأمر الأساسي أن يكون هو أول من اكتشف جديداً تفكيراً، مهما كان مبهماً. وما يعتد به هو المحورى الاجتماعى والإنسانى للطلويع، انشاع وصق وصدق الأفكار التى جرى استشرافها بشكل تدبى.

باختصار - ليست القضية هنا هي ما إذا كنا لنذكر إمكانية وجود حركات استشرافية في التهيئة الفكرية والأسئلة الفاصلة هي: ماذا يتم استشرافه؟ وبأي أسلوب ومن جانب من؟

لقد قدمنا عدداً من الإيضاحات الآن ومن السهل علينا أن نضاهيها، لنبين مالمذى استشرفه الزائعين الكبار في حصرنا على نفهم بخلقهم أنماطاً. فلفظ الآن السؤال على الوجه الآخر وتسامع مالمذى استشرفه للتجويين؟ والإجابة الوحيدة التى يمكن أن نلقاها - حتى من بلوغ - هي: للسوريالية، أى مدرسة أدبية أخرى ظهر فاعلها للمورى في استشراف الانجاعات الاجتماعية يوضح ناصح، وأوضح ما يكون في الوصف الذى يتقدم عنها أكبر مجيها، ليس للتحلة - ولم يكن لها أبداً - أية علاقة بخلق أنماط تدبى. أو بالاستشراف الحقيقى للتطورات المستقبلية.

إذا كنا قد نجحنا في إضاح السيار الذى به يتم تهيؤ للطلويع الأدبية، فإن تكون الإجابة عن أسئلة ملموسة معومة مشكلة كبيرة. من في أدينا ينحس للطلويع؟ للكتاب «التدوين» من صف جوريكى، أم كتاب من أسأل الزامل هورمان باهر الذى كان - مثل قائد الموسيقى العسكرية - يسير بفشار في مقدمة كل حركة جديدة من الطوبعية وحتى السوربالية، ثم سرعان ما يندب كل مرحلة قبل عام من خروجها من العروسة؟

ولم بأن هورمان باهر كاريكاتير، ولا يخطر بذهنى أن أضفه على قدم المساواة مع المدلفين المنحصرين عن التنبؤية، ولكنه كاريكاتير لشيء حقيقى، أى للحدقة لشككية، السجدة من المحورى، الممزوجة عن الاتجاه السائد في المجتمع.

من حقائق الماركسية القديمة، أن الحكم على أي نشاط إنسانى يجب أن يستند إلى مفزاء الموضوعى في السياق الكلى، وليس إلى ما يعتد به ممثل هذا النشاط حول أهمية نشاطه، لذا فليس بالأمر الأساسي الذى يكون المرء «حذلقاً» وأعباً وإسراراً (ونذكر بأن بلزاه كان ملكاً) هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا يلقى العزم الممار، والإحساس الممار بالافتقار بأن المرء قد أحدث تحولاً ثورياً في الفن وخلق شيئاً جديداً بصورة راديكالية، ليجعل من كاتب قادراً حقاً على استشراف اتجاهات في المستقبل، إذا كان العزم والتفاعلات هما كل مؤهلاته.

## ٦ -

يمكن التعبير عن تلك الحقيقة القديمة أيضاً بطريقة عامية: الطريق إلى جهنم مهمد بالدولاب الطوبعية. إن مصداقية هذا المثل يمكن بالمعنى أن تتجلى بقرعة حقيقة مأروفة لأى شخص يأخذ تطوره مأخذ الجد، ولذلك يكون مستعداً لفقد ذلك موضوعياً وبنون مذار. وأنا على استعداد تام للهدد بنفسى. في شتاء ١٩١٤ - ١٩١٥: على المستوى الذاتى، احتجاج حار ضد العرب ومحبها

## الواقعية في الميزان



ولإنسانيتها، وتدميرها الثقافة والحضارة، مزاج عام مثقال من حد اليأس. لقد بدأ عالم الرأسمالية المعاصر تصديقاً لعصر الطفولة المثلقة، عند فيخته كان انجابهى للذاتى احتجاجاً من نوع تقديمى، أما النتائج الموضوعى، أى «نظرية الرواية»، فكان صلا رجحاً من كافة الوجوه، مثيراً بغيبوبة مثالية وخالداً في جميع تعميماته للمثلية التاريخية. ثم في ١٩٢٢: حالة من الإثارة، مليء بنفاد المصدر الثورى. مازال يوسعى أن أسمع رصاصات الحرب الممرء عند الإمبرياليين تصفر حول رأسى، وممازات أسناده الإثارة الممرطة بوصفى كخارج على القانون فى المجر تردد فى داخلى.

كل ما بداخلى كان يتمرد على فكرة أن الموجة الثورية العظيمة الأولى قد انقضت وأن الطليعة للتبوية لم يكن لديها ما يلقى من العزم للإطاحة بالرأسمالية وهكذا كان الأساس الذاتى لناد مبر ثورياً.

وكان النتائج الموضوعى هو «التاريخ والوى الطبقي» - الذى كان رجحاً بسبب من مخاليفته، وإسماكة الفاضى بنظرية الانكماش وإكثار لوجود جدل (ديالكتيك) فى الطوبعية، وعنى عن تقول إننى لم أكن وحيداً فى مثل هذه التجارب فى ذلك الوقت، وعلى العكس حدث ذلك لأخرين لا حصر لهم، وكان الرأى الذى صبرت عه فى مقالتي القديمة عن التنبؤية والذى أثار أصوات اعتراض كخيرة، والمتضمن فى تأكيد أن التنبؤية من الناحية الأيديولوجية وثيقة الصلة بالاشتراكيين المستقرين يستند إلى الحقيقة القديمة لشار إليها أعلاه.

فى جدلنا حول التنبؤية، وضعت الثورية (التنبؤية) ونوسكه فى منحصرين متعارضين، بالطريقة التجريبية القديمة المألوفة ولكن هل كان يوسع نوسكه أن يخرج متصراً بدون الاشتراكيين المستقرين، بدون تذبذبهم وترددهم الذى حبال دون استيلاء مجالس التملل على السلطة، بينما تسامح إزاء تنظيم وتسلح للقرى للرجعية؟ لقد كان الاشتراكيون - بالمعنى المزي - التعبير العظم عن حقيقة أنه حتى أولئك العمال



الأمان الذين كانوا راديكاليين على مستوى مشاعرهم، لم يكونوا معدودين بعد أيديولوجياً للثورة.

وقد أبطلت عصابة سهارتاكوس في الانفصال عن الاشتراكيين للثوريين ولم تتقدمهم بحزم كاف، وكان كلا للفشلين مؤشراً مهماً على منحنى وتختلف الجانب الثاني في الثورة الألمانية، وهي ذلك المبدأ التي أبرزها لهنين منذ البداية في نقده لمصبة سهارتاكوس، وبالطبع فقد كان الوضع بعيداً عن التبسيط ففي مقالتي الأصلية على سبيل المثال، ميزت صهيوناً شديداً بين الزعماء والجماعات في صفوف الاشتراكيين المستقلين فقد كانت الجماعات ثورية بفرزيرتها، وقد بدلت أنها ثورية موضوعياً بالإشراف في مصانع النخوة، وبتمريض الجهود على الجبهة، وبمحاسن ثورية بلغ ثروته في إضراب باير. ورغم كل ذلك بقيت هذه الجماعات مرتبطة ومتحدة وتركت نفسها لشراك ديماجوجية زعمائها. كان هؤلاء الآخرون جزئياً مناهضين للثورة برسى (كاوتسكي وبريشكين وهلفردينج) وعملوا موضوعياً ويرصروا للحفاظ على الحكم البرجوازي، والباقيين عن القيادة للثورة للحزب الاشتراكي الديمقراطي. وكان الزعماء الآخرون مخلصون على المستوى الذاتي، ولكن حين بلغت الأوضاع حد الأزمة، لم يكونوا قادرين على مقاومة قسالة لهذا التغريب للثورة.

ويرغم كل إخلاصهم ومعارضتهم، انزلقوا في أثر القيادة العميدية إلى أن أدت شكوكهم في النهاية إلى الانقسام في صفوف الاشتراكيين ومن ثم إلى دمارهم. وقد كانت العناصر الثورية حقاً في الحزب الاشتراكي المستقل التي منضمت بعد مؤتمر هال (١٠) من أجل حل الحزب والتبرؤ من أيديولوجيته.

فماذا إذن عن الثوريين؟ لقد كانوا أيديولوجيين وقد وقفوا سابيين أمام الزعماء والجماعات وفي معظم الحالات كانوا معنيين آراءهم بإخلاص، ولكنها كانت غير ناضجة ومعتزلة غالباً. لقد تأثروا بعمق بذات أشكال عدم اليقين التي خضعت لها أيضاً

الجماعات الثورية غير الناضجة. وعلاوة على ذلك فقد تأثروا بعمق أيضاً بكل تموز رجعي يخطر بالبال في العصر، وجمعهم تلك عرصة لتكني أوسع مجموعة من ثلاثين للشعارات المعنودة للثورة - الزعرة السلبية المجردة، وأيديولوجية للاعنف، أشكال النقد المجردة البرجوازية، أو جميع أنواع الأفكار الوضوعية السبوتية. وكان أيديولوجيين، طبعوا بالاستقرار عقلياً وقلبياً - مالم يكن سوى طور أيديولوجي انتقالي أساساً. ومن وجهة نظر ثورية كان ذلك الطور أكثر ردة في كثير من الوجوه من ذلك الذي وجدت فيه نفسها الجماعات المتخلفة من أنصار الاشتراكيين الديمقراطيين، غير أن المفزى الثوري أمثل تلك الأطوار الانتقالية أيديولوجية. ولكن بالتحديد في سبيلها، في حركتها للأمام، في حقيقة أنها لا تلتصق وضماً متلذذاً، وفي هذه الحالة كان إضفاء الاستقرار على هذا الطور يعني أن الثوريين ومن تأثروا بهم قد أصبحوا عن إهمال في تقدم آخر من نوع ثوري، وقد اكتسب هذا التأثير السلبى - والدموى في كل محاولة لإضفاء طابع نظامي على حالات السبوتية أيديولوجية - مصمة رجعية بصفة خاصة في حالة الثوريين؛ أولاً، بسبب الاندماجات الطغاة بالزعامة، والإحساس بالرسلات، الذي قادهم إلى إعلان حقائق لئيمية، خصوصاً خلال السنوات الثورية، بسبب الانحياز المضاد للواقعية بالذات في الثورية، الأمر الذي كان يعني أنهم لم يكن لديهم فهم في محاسنك الواقع وإمساك به، وهو ما كان يمكن أن يصحح أو يحدد مفاهيمهم المغلوطة، كما رأينا، أسرت الثورية على أولوية المباشرة (والثورية) وبإضفائها عمقاً زلقاً وكمالاً زلقاً على التجربة المباشرة في كل من الفن والفكر، فأقمت للخطر التي تصاحب حدثاً جميع أشكال تلك المحولات لإضفاء الاستقرار على أيديولوجية انتقالية أساساً.

وهكذا، ففي حدود ما كان للثورية من تأثير أيديولوجي - أيما كانت تلك المحدود قلماً - فقد تمثل في تثبيط الوضوح للثوري بين أنصارها بدلاً من دعمه، هذا أيضاً يوجد تواز مع أيديولوجية الاشتراكيين المستقلين،

قليس من قبيل المصانفة أن يحل الحزن بالاثنين بسبب الواقع نفسه وسوف يكون من التبسيط البالغ أن يزعم الثوريين أن الثورية دمروا أنصار لوهمك. فقد نهارت للثورية - من جهة، بالنهاية الموجبة الأولى من الثورة، التي يجب أن تجعل الاشتراكيين المستقلين قسماً كبيراً من المصروفية عن قضاها.

ومن جهة أخرى، عانت الثورية من فقدان المكانة نتيجة الوضوح المتزايد في الوضوح الثوري للجماعات التي كانت قد بدلت تسمى بمزيد من الثقة إلى أبعد من الألفاظ الثورية التي ابتكت منها.

ولكن الثورية لم تخلصها عن عرشها فسط هزيمة الموجبة الأولى من الثورة في ألمانيا، فقد لعب دعمه لتتاصر البروليتاريا في الاتحاد السوفييتي دوراً مافلاً. فبينما أخذت البروليتاريا تحقق مزيداً من السيطرة على الوضع، وأخذت الاشتراكية تتخبط المزيد من جوانب الاقتصاد السوفييتي، وأخذت الثورة الثقافية تكتسب مزيداً من القول في صفوف جماهير العمال، وجد دفن الطائفة، نفسه يتراجع إلى موقف الدفاع في الاتحاد السوفييتي - بطيء ولكن بلبات، على أيدي مدرسة وقلعية متزايدة الثقة بنفسها، وإذن، فقد كانت هزيمة الثورية في التحليل الأخير نتاجاً لنضج الجماعات الثورية. إن مسار شمرها سوسيفيت من أسس ماياكوفسكي، أو لقائن من أمثال بيخس يوضح أنه هذا ينبغي البحث عن الأسباب الحقيقية لموت الثورية، وهذا العور عليها.

- ٧ -

هل يعد نقاشاً أدبياً محمضاً؟ لا أعتقد. لا أعتقد أن أي صراع بين الاتجاهات الأدبية ومسرغاتها النظرية كان يمكن أن يحدث أصداء كهذه أو غير نقاش كهذا، إلا لأن هناك شعوراً بأن عواقبه الهادئة ترتبط بمسألة سياسية تهماً جميعاً وتؤثر علينا جميعاً بالتدريج نفسه - وهي مشكلة الجبهة الشعبية.

لقد أثار برنارد ليجر قضية الفن الشعبي بطريقة حادة للغاية. والإشارة التي

تولدنا هذه المسألة وأمسحة لدى جميع الأطراف، ومثل هذا الاهتمام لم يمتدعي التحريش بالتأكيد. إن بلوخ أيضاً مهم بإنقاذ العصر الشعبي في التعبيرية، فهو يقول: «ليس صحيحاً أن التعبيريين مستخدمين عن الناس العاديين بمعرفتهم المزهوة مرة أخرى العكس هو الصحيح فقد قلنت «الراكب الأزرق» الزواج الملون المصنوع في مورتال، وكانت في الواقع أول من فتح عيون الناس على ذلك الفن الشعبي المولر والشريب والطريقة نفسها وجهت الاهتمام إلى رسوم الأطفال والمساكين، والأعمال التعبيرية للمرضى العقليين، والفن البدائي، إن رأياً كهذا في الفن الشعبي يطلع في خلد جميع القضاة الفن الشعبي لانهي تقدير» دعياً بلا شيزيد أديوليرمي لمنتجات «الفن البدائي» من جانب «الخبراء» الفن الشعبي الحقيقي لاجمعهم شيء باق من ذلك، فوكان كذلك لكان يوسع أي دعى بجمع الزواج الملون أو النحت الزنجي، وأي متعلل يعضي الجحون باعتباره النحاتاً للبشرية من عبود العقل الميكانيكي، إن يزعم نفسه بطلا مدافعاً عن الفن الشعبي.

وبالطبع فليس بالأمر السهل اليوم تكوين مفهوم مناسب عن الفن الشعبي، فقد سحت الرأسمالية اقتصادياً الطرق الأقدم للناس في الحياة؛ وقد أثار هذا شعوراً بعدم اليقين إزاء المشهد المالي والتطلعات الثقافية للناس وأذواقهم وأحكامهم الأخلاقية، وخلق وضعاً أصبح الناس فيه عرضة لتضليلات الدعاية، وهكذا فليس من التعمي دائماً بأية حال جمع منتجات المماز دون تمييز بكل بساطة كما لا تبنى عملية الإنقاذ تلك بالضرورة مخاطبة الفرائز للحيرة للشعب، والتي تظل ثورية رغم كل المواقف. وبالمثل فإن حقيقة أن عمال ألبا أو اهتمام أدباء يلقى رواجاً كبيراً ليست بعد ذاتها ضماناً بأنه شعبي حقاً. فالاجتهادات التقليدية الارتدادية مثل الفن الإقليمي (هايانكوك) والأعمال الحديثة الجديدة من أعمال الإنارة، حققت رواجاً جماهيرياً دون أن تكون شعبية بأي معنى حقيقي الكلمة.

ورغم كل هذه التحفظات، ليس يغير ذي أهمية بعد التصاؤل كم من الأدب الحقيقي لخصرنا قد وصل إلى الجماهير، وإلى أي عمق نفوذ، ولكن مسائلتي يمكن لكتاب حديثي، من بضعة العقود الأخيرة حتى إن يبدأ في مقارنته مع جوركي أو أفانوف فرائس أو روسان رولان أو توماس مان ؟ إن حقيقة أن عملاً على درجة من الامتياز للفن الفائق مثل «بندريوكس» قد طبع بملاني للنسخ، لمحدرة بملاند، إن جعل مشكلة الفن الشعبي لكثيرة. كما اعتاد بروست العجوز أن يقول في رواية «قونتين» بأن تجعلنا نشر بعداً أكثر مما يجب لمناقشتها هذا. لذلك فسوف تقتصر على التمرس لتقنين، دون ادعاء بمعالجة شاملة لأي منها.

هناك في السجل الأول مسألة التراث الثقافي. فمعلما كانت للتراث الثقافي علاقة حية بالحياة الواقعية للناس، يتسم بحركة دينامية، تقدمية، تزدهر فيها القوى الخلاقية الفعالة للتقاليد الشعبية لعمارة الشعب ومصراته، والآثر الشورى، ويتم الحفاظ عليها، وتجاوزها ثم تطويرها، وأن يمتلك كاتب علاقة حية بالتراث الثقافي، يعني أن يكون لبداً للشعب، يحمله تيار تطور للشعب. بهذا المعنى فإن مكسيم جوركي ابن للشعب الروسي، وروسان رولان ابن للشعب الفرنسي وتوماس مان ابن للشعب الألماني، رغم كل فرديتهم وأصالتهم، رغم

## الواقعية في الميزان



كل ابتعادهم عن الادعاء الذي يقوم بجمع البدائي والتقليد عن جمالياته على نحو مصطنع، فإن ذيرة كتاباتهم ومحتواها يلهمان من حياة شعوبهم وتاريخها، إنهم ناتج عضوي لتطور أممهم، ذلك هو السبب الذي يفسر أن بإمكانهم أن يخلقوا فناً على أعلى مستوى وفي البرقة نفسه أن يمسوا وترق يستطيع أن يوتى استجابة لدى الجماهير العريضة من الشعب.

يأتي موقف العدائين من التراث الثقافي مستارعاً أشد التعارض مع هذا، إنهم ينظرون إلى تاريخ الشعب كما لو كان سوقاً هائلة للأشياء المستعملة. إذا تصفح المرء كتابات بلوخ، وجده يشير إلى الموضوع فقط بتعديرات من مثل «أرث مفيدة» و«سبب»، وهكذا ولهم جرأ. إن بلوخ مفكر وصاحب أسلوب أكثر وعياً من أن تكون تلك مجرد زلات قدم.

وعلى العكس فهي مؤشر لموقفه العام تجاه التراث الثقافي. فهو في عينه كومة من الأشياء خدمة الحياة التي يستطيع أن يلقب فيها حسب الرغبة، ملتصقاً أي شيء تلقى له أن لتمامه لمحتلها، إنه شيء يؤخذ كل ما فيه على حدة، ثم يلقى ببضته حسب مقتضيات الحاجة.

لقد عبر هائل إيسلر عن الموقف نفسه بوضوح تام في مقالة كتبها بالاشتراك مع بلوخ. لقد أبدى - محققاً - حماساً هائلاً إزاء تظاهرة «فون كارلوس» في برلين<sup>(١١)</sup> ولكن بدلا من تأمل ما الذي كان شيللر يمثله فعلاً، أين تكمن محوزاته ومحدوده فنياً، ومن الذي كان يحويه عدد الشعب الألماني في الماضي وما زال يحويه اليوم، وإلى جبل من التحيزات الرجعية يتعين إزاحته لأجل صرخة الرجوع الشعبية والتقدمية عدد شيللر في سلاح يمكن استخدامه لصالح الجبهة الشعبية وتمثيل الشعب الألماني - بدلا من كل ذلك، يكتب بجرح البرنامج الثاني لصالح الكتاب المنفيين: «ماذا يجب أن تكون مهمتنا خارج ألمانيا؟ من الواضح أن مهمتنا جميعاً لابد أن تكون المساعدة على جمع وإعداد المواد الكلاسيكية المناسبة لمثل هذا الضلال، وهكذا

فإن ما يقترحه إيسلر هو اختزال الكلاسيكيات إلى مخدرات، ثم إعادة تصنيع أية مادة مناسبة، إنه ليسمح أن يتصور المرء مرقعاً أكثر اعتدالاً وعجولة وسلبية من هذا تجاه الماضى الأدبى العظيم للشعب الألماني.

غير أن حياة الناس - موضوعياً - هي كل متصل، وأن نظرية مثل نظرية الحداثيين التي ترى الحزبات تمزقات وكوارث تدمر كل ما هو ماض، وتقطع كل صلة مع الماضى العظيم المجدد، إنما تنتسب لأفكار كولوير (١٢) وليس لأفكار ماركس ولينين. إنها تشكل حيلة فرضوية لنظريات إصلاح الطورية، فالأخيرة لا ترى شيئاً سوى الاستمرارية، والأولى لا ترى سوى التمزقات والصدمع والكوارث. غير أن التاريخ هو الوحدة الديالكتيكية المية بين الاستمرارية والانقطاع، والتطور والثورة.

وهكذا فهذا، كما في كل شيء آخر، يتوقف كل شيء على تقدير سليم للحضرة. يصيغ لينين وجهة النظر الماركسية في التراث الثقافى بهذه الطريقة: «قد حظيت الماركسية بأهميتها التاريخية العالمية بوصفها أوبديولوجية البروليتاريا الثورية بفضل رفضها إنكار الأمن معجزات الحبسة البرجوازية. وصرخاً عن ذلك أخذت وتقتل كل ما هو قائم في تقاليد الفكر الإنسانى والثقافة الإنسانية الممتدة لأكثر من ألفى عام».

ولأن فإن كل شيء يتوقف على إدراكنا الواضح أين نبحث عما له قيمة حقاً؟

إنما كان السؤال قد صيغ على نحو سليم، في إطار حياة الشعب وميوله التقدمية، فمفوض يقودنا عضوياً للغة الثانية؛ مسألة الراقعية. لقد دفعت نظريات الفن الشعبى للحديثة - المتأثرة بشدة بأفكار الطليحة - برواقية الفن الشعبى المنبئة إلى الخلل إلى حد بعيد. في هذا الموضوع أيضاً لا يسعدنا أن نناقش المشكلة كلها بكل تشعباتها، لذا فسوف نقتصر ملاحظتنا على نقطة واحدة فاصلة.

إننا نتحدث هنا إلى كُتّاب عن الأديب.. يجب أن نذكر أنفسنا بأنه بسبب من العصار المسأورى للتاريخ. الألماني، لا يتمتع العصور

الشعبى والواقعى فى أدبنا بشيء من القوة التي يتمتع بها فى إنجلترا أو فرنسا أو روسيا، هذه الحقيقة علينا يجب أن نتفكرنا مزيد من الاهتمام بالأدب الشعبى، الراقعى فى الماضى الألماني، والإبقاء على تقاليد الحسوية المنتجة حية. فإذا قلنا ذلك، سنرى أنه رغم كل «البيوس الألماني»، ففسد نتج الأدب الشعبى، الراقعى روائع كبرى من أمثال «سميلتسموس»، «جيرمزل هاوزن» (١٣) و«لنك نرك لإيسلرات» (جمع اسم إيسلر م)، هذا المعلم، تطبيع الكتاب قطعاً وتقدير قيمتها من حيث المونتاج، أما بالنسبة للتقاليد الحية للأدب الألماني، فسوف يبقى حياً بلا مأس، بكل عظمتها وبكل حدوده (١٤)

فقط حين نتذكر روائع الراقعية الماضية والحاضرة بوصفها «كليات» ستظهر قيمتها للكتابة ثقافياً وسياسياً ومن حيث الموضوع. وتكمن هذه القيمة فى لدوعها الذي لا ينفد، على العكس من أحادية البعد فى الحداثة. سهرلمانس وشكسبور ويلزك وتواسلوى وجريملها ولزن وجوتفريد كيرل وجورجى وتواسان وهانريش مان - كل هؤلاء يمكن أن يجذبوا قراء آتين من قطاع عريض من الناس لأن أعمالهم قابلة لأن تكون فى المختار من زوايا كثيرة مخفية، والصدى واسع النطاق والباقي لأعمال الراقعية العظيمة يرجع فى الواقع لهذه اللقابلية، للفسحد للامتائى للأبواب التي يمكن الدخول منها. إن غنى الشخصيات والإسماك المصيق والتذيق لتجارب الحياة الإنسانية المرزوجة وقت الاستمرارية، هو ما يعلل هذه الأعمال صدلها التقديى العظيم، وتكمن عملية التقصى لقراء من استوحاح تجاربهم وفهم الحياة وتوسيع أفقهم الشخصى. إن شكلاً حياً للزعمة الإنسانية يمدد لإقرار التشارت السياسية للجهة للشعبية ولهم إنسانيتها السياسية، عبر وساطة الأدب الراقعى يمكن جعل روح الجماهير تتفتح لفهم الحقب التقدمية والديمقراطية المتطوعة فى تاريخ الإنسانية. وهذا سوف يمدد للنسب الجيد من الديمقراطية الثورية التي تمثلها الجبهة الشعبية، وكما لكزوع الأدب المناهض للفاشية أصغر فى هذه الحرية، كلما تمكنت بشكل

أفضل من خلق أنماط متعارضة للخير والشر، نماذج لما ينبغي الإعجاب به وما ينبغي كراهيته. وكلما كان صدلها أصغر وسط الشعب.

وعلى النقيض من ذلك، ليس باب الطريق المزدى إلى جويس وغيره من ممثلى الأدب الطليعى، سوى باب شيق جداً؛ فالمرء بحاجة «لبراعة» خاصة كي يرى ما عساهما تكون لمبعتهم، بينما فى حالة الراقعيين الكبار يعطى التلوج الأسهل (لأعمالهم) عائداً إنسانياً معقداً وغنياً، إن الجماهير الواسعة ليس لديها متاعته من الفن الطليعى، تصديقاً لأنه خلل من الواقع والحياة (مناظرنا لوجهة نظر معينة فى مجال السياسة). فى الراقعية، يقدم غنى الحياة التي خلقها الفنان إجابة للأسئلة التي يطرحها لقراء أنفسهم - تقدم الحياة الإجابة عن الأسئلة التي تطرحها الحياة نفسها؛ من جهة أخرى، يخل الفضل الشرف لهم فى «الطليحة تشومات ومساحر ذاتية، حتى إن الناس العاديين الذين يحاولون ترجمة أسماء الواقع المصونة برسوم الأجواء تلك إلى لغتهم وتجربهم، يبدون المهمة فرق طائهم.

علاقة حية بحياة الشعب، وتطوير تقدمى لتجارب الجماهير الخاصة - تلك هى المهمة المتطوعة للأدب، فى الأعمال المبكرة لتوماس مان وجد التكرار لنتقده فى أدب أوروبا الغربية، وليس من قبيل المصادفة أن اضطراضاته على الطليحة الإشكالية تكثير من الأعمال الحديثة. وبعداً عن الحياة، كان يقابلها مثال إيداعى بدول، متضمنين فى وصفه الأدب الروسى فى القرن التاسع عشر بأنه «مقدس» (١٥) كان فى ذهنه خلق الحياة والتقدمية الشعبية ذاتها.

تحتى الجبهة الشعبية نصلاً من أجل ثقافة شعبية حقيقية، علاقة متعددة الجوانب بكل وجه من وجوده حياة أشعب الذى يلتمس له السرة كما تطورت بطريقته المتقدرة فى مجرى التاريخ إنها تعلى لتعز على الخطوط المشرقة والشعارات التي يمكن أن تكشف عن حياة الشعب تلك، واستنهاض القوى التقدمية إلى فعالية سياسية جديدة قاطعة. ولا يبنى فهم

الهوية التاريخية للشعب بالطبع اتخاذ موقف غير ديني تجاه هذا التاريخ - وعلى العكس فإن هذا اللقد هو بالضرورة نتيجة الاستيعار الحقيقي بتاريخ بلاد امراء. إذ لا يوجد أي شعب - والأمان قبل الجميع نوح في إنشاء قوى ديمقراطية تقدمية بشكل يتم بالكامل ودون أية تكاسات، غير أن اللقد يجب أن يبنى على فهم دقيق وعميق لحقائق التاريخ فهيت إن عصر الإمبريالية هو الذي أوجد أخطر المواقف في سبيل التقدم والديمقراطية في مجال السياسة والثقافة كليهما، فإن تحليلا وإسما لتجليات الانحطاط في هذه الفترة - سياسيا وثقافيا وفنيا - هو شرط أساسي لإحراز أي تقدم نحو ثقافة شعبية حقيقية، وإن حلة ضد الواقعية - سواء عن رضى أم لا - وما يندرج عنها من إفتقار وعزل للأدب والفن، لمي إحدى التجليات المهمة للانحطاط في مجال الفن.

في مجرى ملاحظتنا رأينا أنه لا يلقى لنا بمسألة القبول بهذا التدهور على نحو قدرى، فالتقى الحية التي تكافح هذا التفسخ - ليس فقط سياسيا وثقافيا بل بكل الوسائل التي في متناول الفن - جعلت نفسها محسوسة وما زالت تفعل. والمهمة التي تواجهها هي تقديم فريد من الدعم لها. ولأنها توجد في واقعية تصم بعمق ومغزى حقيقي.

لقد استمدت تلك القوى الإيجابية قوة بكل تأكيد من الكتاب السوفييت ونصالات الجبهة الشعبية في ألمانيا وغيرها من البلدان وقد تبدر كتابية الإشارة إلى هابنريش وتوماس مان، اللذين إزدادت مكانتهما في السوات الأخيرة ككتابيين وكفكرين أيضا - وإن انطلقا من افتراضاته مختلفة. ولكننا معنونا هنا بخيار واسع في الأدب المعاصر للفاشية، ويكني أن نقارن في أعمال فيشتفانجر بين «أبناء وتاريخ الحروب اليهودية» كي نرى الجهود الشاقة التي يبذلها للتغلب على المورث الذاتية التي أبعدته عن الجماهير، ولتتمثل وصياغة للمشاكل الواقعية الناس العاديين.

ومنذ فترة قصيرة ألقى ألفريد دويلين في رابطة حماية حشرق المؤلفين الأمان

بباريس (١٦) أعلن فيها التزامه بفكرة ارتباط الأدب بالتاريخ والسياسة واعتبر فيها واقعية من مثل تلك التي يكتبها جوركي نموذجية - وهو حدث أهميته ليست بالتقليد لمسار أدبا في المستقبل وفي الحدد الثالث من «دس فورت» نشر بريخت مسرحية صغيرة بعنوان «المخبر» (١٧) محاولة عن رواية له، وهي شكل متميز وصغير للغاية من الواقعية بوصفها سلاحا في النضال ضد لا إنسانية الفاشية. فهو إذ يصور مصائر كائنات إنسانية فعلية، يقدم صورة حية لظلم حكم الإرهاب الفاشي في ألمانيا. إنه يبين كيف تدمر الفاشية أس المجتمع الإنساني بأسرها، كيف تدمر الثقة بين الأزواج والزوجات والأطفال، وكيف أنها في لا إنسانيتها تقوض الأسرة فعليا ونقضى عليها، وهي ذات المؤسسة التي تدعى حمايتها. وبالإضافة لفيلسفتانجر ودويلين وبريخت، يكن للمرء أن يسمى مجموعة كاملة من الكتاب ممن تبنوا استراتيجيات مماثلة أو بدعوا فطون - وهم أهم الكتاب الموجدون لدينا وأكثرهم موهبة.

غير أن هذا لا يعنى أن النضال من أجل التغلب على التقاليد المضادة للواقعية في العقيدة الإمبريالية قد انتهى، وعلى العكس من ذلك يبين جدالنا الحالي أن هذه التقاليد مازالت عميقة الجذور في أنصار مهمين ومخلصين للجبهة الشعبية، ممن لا يوجد أي شك في تقدمية آرائهم السياسية.

ومن هذا الأهمية العاسمة لهذا النقاش الصريح ولكن اللغافي. فليست الجماهير

## الواقعية في الميزان



وحدما هي التي تتعلم من تجاربها الفاسدة في النضال الطبقي، وإنما ينبغي أيضا على الأيديولوجيين والكتاب والنقاد أن يتعلموا أيضا. وسيكون خطأ كبيرا تجاهل تنامي الاتجاه نحو الواقعية الذي نشأ عن تجارب المناضلين في الجبهة الشعبية والذي أثر حتى في كتاب كانوا يحدون منهجا مختلفا تماما قبل أن يهاجروا.

أن أوضح هذه النقطة بالذات، وأن أكتشف عن بعض من العلاقات الحميمة والمتنوعة والمعقدة التي تربط بين الجبهة الشعبية والأدب الشعبي والواقعية الأصلية، تلك هي المهمة التي أخذت على عاتقي إنجازها في هذه الصفحات. ■

### الهوامش :

- (١) انظر رأس المال - المجلد الأول - من ٢٠٩ - لندن ١٩٧٦ طبعة بيجوين
- (٢) لوين، الأصول الكاملة، المجلد ٣٢ من ٩٤.
- (٣) لوين الأعمال الكاملة، المجلد ٣٨، من ١٣٠.
- (٤) مثبث بتعاليم تقليدية... (م)
- (٥) لعمل الرابيسي لرومان رولان، رواية من عشرة مجلدات موضوعها العلاقات الفرنسية-الألمانية كما تتكهن في حياة موسيقي ألماني.
- (٦) مثال مفزى أن الكلمات التي حفظها لوكاش بعد «تصل الإرادة» هي... حرية اللورد - بالمعنى الأخلاقي - متمسكة في نظرية سياسية: حقوق متساوية للجميع.
- (٧) نظرية وضعها روبرت ديلز، الذي كان مع كاندينسكي من رواد فن التجريد. وقد سعى إلى تطبيقها عبر مجموعة مطبوعات «النافذة» التي بدأها عام ١٩١٢. وقد استخدم أسلوب سيزان المتأخر في استعمال الألوان المتداخلة الكاشفة عن بعضها، وأصبح مع أشكال من التكعيبية التحولية، وقال إن للتدجج وهي الأثر المتوازي للورين أو أكثر - تعلى للوحة قوة حركية (دينامية).
- (٨) ترجمت إلى الإنجليزية تحت عنوان «رجل من قرن» و«الملك الأزرق» على التوالي.
- (٩) ليلال الرمزي لروايتين لهابريش نشرتا في ثلاثينيات.
- (١٠) في مؤتمر الاشتراكيين المسبقين للمعقد في عام ١٩٢٠ اقترعت الأغلبية بالاندماج مع الحزب الشيوعي.

(١١) هانز إيسلر/ إرنست بلوخ: من الفن إلى التراث.

(١٢) جورج كوفيدور (١٧٦٩ - ١٨٣٢). تقول نظريته بأن كل حقبة جيولوجية انتهت بكارثة، وأن كل حقبة جديدة جاءت عبر الهجرة والخلق من جديد. ورفض نظريات التطور.

(١٣) ه.ج. جريملز هاوذن (١٦٢١ - ١٦٦٦) تدور أحداث روايته التي تسمى النوع الديكارتيسك (عن حياة الفلاسفة) والمطورة «مغامرات مغلف» (١٦٦٩) خلال حرب الثلاثين عاماً.

وتعد العمل الأدبي الألماني الأكبر في القرن السابع عشر

(١٤) استفزت بريخت صيغة الجمع للمستعملة، ولعلنا نتركه لإيسلر.. ليكتب التصحيح الصغير، التالي: «في النقاش حول التعبيرية في (داس فورث) حدث شيء وسط حمية المعركة يحتاج إلى تصحيح صغير. لقد أخذ لوكاتش يسمح بصديقي إيسلر الأرض إن جاز للتعبير، وهو بالنسبة لهد ماكين عن فكرة أي أحد عن عالم جمال باهت، ويبدو

أن إيسلر قصر في إيدام للتوقير للورع تجاه التراث الثقافي على القدر الذي يتوقفه منظف وصديق. واكتفى بدلاً من ذلك بالتقريب فيه مجبهاً عن أخذ كل شيء حساً، لعله كمنه لم يكن في وضع يتيح له أن يهجر أشباه كثيرة معه. ومع ذلك، فقد يسمح لي بإبداء بعض تعليقات على الجوانب الشكلية لهذه المائدة. لقد جرت الإشارة إلى «الإسارات» المشتمين بعمل شيء أو آخر، أو عدم عمله. وفي رأيي، يجب على «لوكاتشات» أن يجمعوا عن استخدام صيغ الجمع تلك حين لا يكون هناك في الواقع سوى إيسلر واحد بين موسيقينا. ولأنه أن ملايين العمال للبيض والصفر والسود الذين ورثوا الأغاني التي كتبها إيسلر للجماهير سيشاركوني هذا الرأي. ولكن بالإضافة إلى ذلك هناك كل أنواع الخبراء في الموسيقى الذين يقدرون أعمال إيسلر عالياً، والتي - كما يقولون لي - يطور فيها ويوسع التراث الثقافي الألماني على نحو رائع، ويسوف يرتكون للفنابة إذا أراد المهاجرون الألمان أن يبرزوا المدن لأورثانية السبع، التي تقاسرت حول لهما أجب هومروس واحداً، فأغثرا يآخرين بأن لديهم

سبعة إسارات، وحين روجعت المقالة كي يعاد نشرها في كتاب (١٩٤٨ - برلين) عُبر لوكاتش الصبارة إلى «ولعلنا نترك لإيسلر وبلوخ...» بينما تجدنا في السجل الرابع، مشكلة اللزمنية (١٩٧١) كما يلي: «لعلنا نترك لإيسلر...»

(١٥) من الواضح أن لوكاتش يشير إلى النقاش الشهير حول قيمة الأدب في «طوليو كروج».

(١٦) ألقى دريان في الرابطة محاضرة مهمة عن الأدب الألماني في يناير ١٩٣٨.

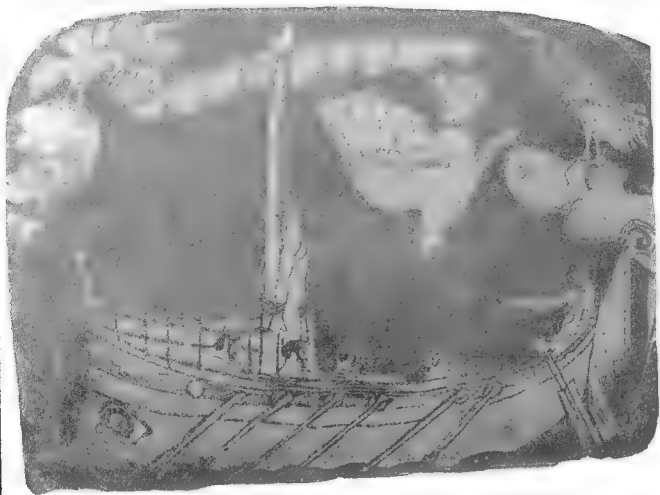
(١٧) مشهد من رواية ترجمها إريك بتلي تحت عنوان «الحياة الفاضلة لجيش السادة» وقد سجل رد فعل بريخت إزاء مدح لوكاتش في «أريانس جورنال»، «لقد رحب لوكاتش «بالصغير» كما لو كنت خاطفا يعود لمضن جيش الخلاص. أخيراً شيء مأخوذ عن الحياة ذاتها! وقد تجاهل منتج ٢٧ مشهداً، حقيقة أنها لا تصد حقاً كاتالوجاً من الإيماءات مثل إيماءة الإغراق في الصمت، أو النظر خلف كتف السرد، أو الازدحج، إلخ، باختصار إيماءات الحياة في ظل نظام ديكتاتوري».





# المراجعات

٧٠ ترنيمة الجسد والموت والمكان في (الخباء)، عبدالرحمن ابو عوف. ٨٠  
تأخم الواقع والرمز في (النمل الأبيض)، يوسف الشاروسى. ٨٣ مأساة التنوير..  
مقتل هيباشا الجميلة، محمد على الكردى. ٩٠ (السلطان الحائر)، شخوص  
ورموز، وفا. إبراهيم. ٩٣ الحداثة الروائية، بيل سليمان.



**ترنيمة**  
**الجسد والموت والمكان**  
**... في «الخباء»**

**عبد الرحمن أبو عوف**



ميرال الطحاوى ، فى روايتها الأولى «الخبساء» ويرغم بعض الهيات فى البدء الأسلوبى التحييى ، ولبعد الدلالى الرمزية والسجائى المثلل والمتعدد المستويات فى بنية النص ... إلا أنها تؤكد إلى حد بعيد امتلاكها البصيرة الفنية والنمائية الجمالية لتقديم موضوع وجو وفضاء روئى له خصوصيته العميقة عبر تشكلات (المكان) كسفن روئى ولس كديكور وصفى ، ونوعية وتفرد وإنسانية وأسطورية السجاج البشرية المضمونة فى إحكام شكل من لعبة وبلاية وتكرين عالم المصممة الشاسع الساطع الضوء .. وهى كتابية ويرغم تلميح المحاولة الأولى منتجة إلى آخر مدى وصديق لبينيتها البدئية للواقعة على حواف وحدود ريف منطقة للشرقية فى مصر .

والنهج السردى وفنون الحكى فى هذا النص الروائى الفائن ، يعتمد على مستويات الشاعرية والاقتصاد فى التعبير والمعمرية واللاشخصية وتكادى الذاكرة المضمومة والظن بين المعنى والمضمون ، الحقيقى والوهي ، العلم والواقع ، غير أنه معلى ومقدم فى حضور وعلى لسان ومضمون رواية ذات حضور أكثرى هى الطفلة (فاطمة) أو (فاطم) فى الخامسة متلمحة إلى آخر مدى بتراتها وأعراف وتقاليد وطقوس عشرينها قبائل بدو للشرقية ومن مستوى طبى مرلفق فى السلم الاجتماعى .

رثة نزواج وناشق بين هرجاسها ورؤاها وأحلامها ومعموها وعظمها وبين سكنية ورواية واقع الحياة ، هى غارقة فى الضجر والفلن من لياع دورات الليل والإبهار المفكرة تكديى حبوسة ومبرقة وجالعة ومشرقة لتجارب أفتان المألوف والمعادى والمكثور والمعدود تروى وتضى لتجارب جدران أسوار البيت - السمن - للمعتل - لتخلق للبعد الانتهائى لللامحدود الطراز ، فيتلحم أحلامها وتذب فى صهيل الغيل وركض الجمال وتحلق الطيور .. ذلكما تتسلق الأشجار وتنتظر للفتة الأخرى وتعود حول البئر المسكونة وأشباهها ، وتعانى أبداً لتنتظر

الأب - الرجل باعاطفة محمومة يغلط فيها إحساس الابنة بالضيق الأثنوى للرجل ... للفارس .. العلم «يصبح ليل والنهار نص من ذى قبل ، أجزر قديم وأرجف فى النهار أجد باب البيت على وسعه ، أرحف بمواجهته الآن أرى كل شيء بوضوح ، رواية مقابلة أكثر لتساءل وشوارب تروح وتوى بين العاملين المتواجين ، غرف طوبئة مسقوفة ، تفوح منها رائحة الفخان متى يجهى من سفرته ؟» .

وقد لا يحتاج لقارئ البصير لإدراكه مزاررة وعتم لمن الوجودى أساساى للعوائى للأنا الرواية - الطفلة - المرأة - الأثنى وعنى التوحد المعموم لدرجة الاختناق من محدودة وعتامة البيئة البدئية القلبية للتكثيرة بكل تراتبها القمعى للقائم على التعرف والمررت والمعجم ... فمن البداية نقرأ الإهداء الدال السوى بالرمز والجاز والذى يشكل مفتاح العالم للروائى الشافى المثلل للبرضى والظنون والهواوس والاعتراقات والاشتباهات النظامية المتفاعلة لروح بروية نضرة شقية ومعتبة .

تقول الكاتبة فى موضح ساطع فى المفتح (إلى جسدى وتد خيمة مصلوبة فى العراء) .

وتحليل خطاب مبررات هذا المفتح الدال يؤكد مدى سجانية الانتكاه والاستفزاز المرضى فى حبة ووفيلة الجسد كرد فعل لعداء وجهامة وتوحى المالم الخارجى لبيئة البدو للقاسية ونورة حياة المائلة عريقة الأنساب ذلت الأعراف والتقاليد القلبية الصارمة الفاتكة للحرية والانطلاق للامحدود .

يصبح الجسد وتد خيمة مصلوبة فى العراء ، إنه التوحد بين التضيؤ والاعتراق لمبررات المكان والجسد النابض بالحياة والشهول والرغبات والسعى المعموم ... هو مستطب ومصلوب فى عراء موحش تدع الكاتبة فى نهج سردها للروائى الشاعرى المكثف للقائم على الأداء الوصفى البصرى للتشكلى المثلل بسيمفونية متناغمة من الأدران والظلال والتكوييدات وهامس

بالأصوات الخافضة ، حيث المنجز المرئى ولفة الصورة - الفكرة - تضعنا فى حضور اللحظة وسيرورتها وتحولاتها فى الزمن الروائى الممتوى لإدراك الأحداث المادية وحركة وسلوك الشخصيات المضمونة من خصوصية البيئة البدئية وتشابك وتصارع إراداتها ورغباتها ومصالحها المتناقضة المتناخلة .

ومحاولة تقصى وقراءة دلالة ورؤى هذا النص الروائى (الخبساء) لا تنفصل فى اعتقادنا عن تمديد وتشخيص سمات وملامح أسلوبه التعبيرية ، وعناصر بناة التشكلى الجمالى ومدى الترافق والتمازج بين آليات السرد وإشاح الدلالة ولوججات الخطاب الروائى المزاوغ رغم ما قد يقدى من بساطة ساحرة فيما يقدمه ويستحضره من خصوصية حياة وبيلة وديرات حياة نماذج إنسانية مصفورة تحيا وتصل وتترجج وتجب وتفرح وتعزن وتضوت فى دورة الحياة الأبدية الصاسية الإلهية القابعة فى عزلة عن مركزية المصامة الروئية المهمة على الأطراف البعيدة عن العمران المعنى .

تضخنا الكاتبة ومن البداية فى حضور عناصرها المعم الجوانب السرى الخاص وفى تجاوز للبعد للأخريى ... مكثرات العائلة ... الأم المريضة المهدكة المفضطة العقل الفارقة فى الهرجاس دائمة البكاء حبوسة هجرتها المضمومة من ميلاد الذكر والمفتعنة من الأب ، والأب - الرجل المالبس دالما فى رجالات الصيد والجمارة والتقدم الأملاء والحدة المصطلطة السلطنة للسان المهمة بشخصيتها الأسطورية القاسية والأخوات العذرى لتفارقات فى أحلام وربة ينتظرن للرجل ينسهن أملاهن فى مشغولات وملابس وحكاى لطلل ولتصرف على مصاحات محدودة من الخارج للبيئة الغلوط والمزيج من حياة البدو بكل طقوسها والريف والمراعى بكل أشتال وزخم تقاليدها وأعرافها ومثلها .

والأنا الرواية للطفلة (فاطمة) صوت للجماعة والمشرقة هى المنظور وزاوية النظر الذى نتابع من خلالها وعوها الطفولى

الرؤى والمعنى أحدثت ونسج حياة ونماذج وتشابكات العلاقات الإنسانية والقصائر فى الرواية .. فى سياق زمن رؤى دللرى يتقاطع فيه الآنى واللظى بحضوره، بالشأنى المندمى من التفكير لتشكّل من جذباته سهولة الزمن الآتى ، فالكثيرة تخلق وتزجج الأزمنة وتعظم زمن الأجدد الآتى التفتدى .. الرأسى فى استمراريته فى لما بعد .. لكل ذلك يجد القارئ نفسه مشاركاً فى التكوين للرؤى منغمساً ومنفعلاً فى المحسوس الملمس لدورية وخصوصية الحياة الريفية البديرة المسطحة عبر تشكيلات الصورة الوصفية البهرية المتحركة واللغة المتعددة من عبارات مقصدة ذات صياغة شاعرية غنائية مجازية استعارية .

تقول الطفلة «فاطمة» فى بداية الرواية «كأما أعمست عيني وجدتهم، كلما أسلمت خصلات شمري «سردوب» ببجدا العاتية تحركوا أمام مقبتي بهدر» ، كأنى ألقى لسور الصالى ، وأعبر فضاء البيوت والجدران الطويلة الواسعة ، وأخرج من دوار إلى دوار ، ثم أصل إلى المنعبر فأجد العشب والجبل والخلل الخفيفة ، وأراقب «موجة» وهى تسرح بأعنانها وأركب حمار السرب وأظن أركض فى السمرحاء حتى أرى الخفلات السبع ، هذا وأمة «مسلم» و«ميسرة» و «سومة» ولجد الصغرى .

وتقول أيضاً مشفحة حالة الحصاد والاعتقال التى تعيشها: «عاونتى فكرة الهرب وكانت ثلاث نوافذ صيفية ضخمة مفترقة كل واحدة تكاد تصل للسقف، أبواب ضخمة ، لكنها مرشوقة بالأعمدة المندبية فلا يبر فيها إلا البعوض الذى يطن بشراة ولا يخرج منها إلا الأنفاس المتوقرة» .

ولا نجد «فاطمة» اللقطة سوى حستن المريبة العجوز الدافى للحنن «سردوب» تحضى به من وحشة وغيرة وصداء هذا البيت «السجن» - دامت جسدى فى حستن «سردوب» تحست نراعاها ووضعت رأسى عليه . كانت أفساسها دلفة رهبة ، وكلها يمسد خصلات شمري ، وعيونها مازالت مفتحة ، لكنها طبعت بكها على ظهرى فبدأ للناس بهيم .

ويتأكد الإحساس والشعور السجاني بالمثل والتشجر من رتبة دورة الحياة وتكرارها أصبحت فى جذران البيت والبيئة البدوية المصححة «الصباح ككل الصباحات» أجد نفسى على الوسادة بينما «صافية» تله جلالتي بخف وتسحبني على المياه رغم صراخى وهى تقف بشالهما . «الصباح مثل كل الصباحات السابقة ملهى بالتوتر والتلق أقسم ذلك حين لا تفتح أوى باب حورها ، أو حين تقفم لتتظر محقة فينا ببحون جزمة ، كان نحرولها ووهنا والعروق الدقيقة فوق جلديها وألفها المهرم من قسد الدموع بلأ تلى بالاختلاق، وتتأكد دورة الصلوف لمادة محدودة خاتمة «الصباح مثل كل الصباحات التى عرفتها أجس على فوة «سردوب» بين المطبخ وحجرات الكرار و «فوز» و «ورحانة» تتناجيان على فراشهما، ويصكان وتضمكان ثم تصادان فرد قصاصات الأثواب والمفارش وليل الغزل ، وياب أوى مخلق تلتحمه «صافية» ببطم ، تحمل لها ليريقاً نحاسياً رنأه صغيراً وتبعتها «ساسا» بطائرة مضطاة ، ثم تقرب لها وعاء الماء لتدلك له قدميها ، أنسب إليها غارى الوهن يدب فى العيون الشاردة ، أقدر ، فتنفس وجردى ، تنفغ بكها حول وجهى وتخرط فى للبكاء ، أهرب من الغرفة المحقة برابعة للموع .

وكما نجد «فاطمة» فى حستن ورحم العجوز «سردوب» الأمان والأطمئنان من عداء الخارج تتشبع عقليتها ووجدانها بالأساطير والخرفات والثقافة للشعبية



## ترجمة

## الجسد والموت والمكان

والثقوبية التى تحكيها لها العجوز «سردوب» .. «قد خصلات شمري وتكى الشمس تدور فى السماء وتحدور ، الشمس بنت مثل كل البنات لها سبعة وجوه ثم ليل طويل تدفن فيه وجهها الأخير ، العجوز المتدوب ، تدور ثم تهرب وراء جبال الفياض، جبال الصند والتار بينما يوتهم سدان ويتر من العديد المصور تسقط فيه الشمس»

.. «من ١٩ .. «من يا أمة سردوب ١١» .

.. «لفاعرين وعيدئ دم . والياوحر ١٢»

إن الذات الزاوية «فاطمة» عاكفة ومستخرقة فى طقوس وثنية جسدها .. وتغارى بلا حدود عملية الاستبطان فى أصباق وأغوار ذاتها المحاصرة برتبة وسكونية ومألوف وتكرار دورة الليل والنهار الأبدية غير أنها تمارس التمرد على حياة خلقة وتروى إلى الخارج خارج البيت . «المعتل» .. «يوجد ويشخص هذه الحالة ليقط غرائز الإحساس لديها فهى أبداً تترك عالم الأشياء والأشخاص والزمن والأحوال والأجواء عبر الأذن التى ترفل السمع والتصمت وتغارى بمجانبة لعبة التخييل والعلم، يؤكد ذلك اعتراضاتها المتدبة فى بنية سرد النص الروائى «أسمع أزيز الباب الكبير فأهبط وإقفة ، وأركض إلى بسطة البيت حيث تتدجج السلماوات وأقف ، أراهم يركضون فى اتجاه مغلقات الباب ، يتشلق «الغامد» ليشد للقبض القطنى» .

.. هل جاء ؟

إنه ليس موعد القطيع ، الشمس لا تزال فى الأفق ١١ هذا الباب لا يفتح إلا مراتين واحدة فى أول النهار قبل طلوعها وأخرى بعد غروبها ، أجلس على حافة الدرج فتمسح الشبل من الماشية ، لا تبقى فى الدوار إلا «خبرة» إنها صغيرة بعد «مهرة» علبدة، هكذا كانت تقول سردوب حين تلطمها تصبل ولا تكف من الصهل ولا وقطة السكر تذب فى فيها ، كنت أتمنى أن تصبح خالسة البلباس، لكن هذا العرف الأسود واذاًل الأكثر سواداً بدا لى مزعجاً ، ماذا لو قصصته ١٢ .

وهي تتجاوز بالروية وغنى الخيالي حصار البيت بمد «معلم» دلوه فأنتسحق ، يصكب دلوه أمام مشرب «مهرية» يبرون عليه فيخفيها كما يخفي للفرعانيين كلزهم في كهوف لجبال ويحثون حولها أوثان السمرة ، يبرون عليه فحصل خورلهم مهشجة من ثقل الأسلاب ، يستطلون بخلافته ويعيق الجو برائحة الشواء واللبن المنخفض والقهوة ، يملكون جريهم من البذر ويرشون ، يخلعون لهم ويهتجون بالحكايا ، لا يهجم ولا يكرهم ، يثرون بين فئات التولية أمجادهم ، يحكن من الصرب والريان وحروب اللقال ، يسألونه عن السط والذل ، ويتكبرون على المعسكر في الرادي وأفاعيلهم الشفمة ، يثقت أدهم إلى كرمشات الجاد المتهدل في وجه مسلم ويصالح :

.. مذم مستي وأنت مطرق يا شيخ  
العرابن ؟

«فاطمة» وحيدة تعاني الجوع والفسا لحدان الأب القائب أبداً والأم الممسوسة حبسية حزمها ودموعها وهوامها وانكسارها تصاليل حائرة عن الأب - الرجل دويل يحبه ليرى شيئاً ؟ إنه لا يرجع إلا ليرحل ولا يرجع إلا ليغيب فهل جاء ؟! هل تستحصل فرسه السوداء التي يجب أن تبقى بلا اسم ، يفتح الباب الكبير ، تركض الفرسان في الممشى ... لقد عاد .. هل أركض في انتهاه ؟

.. أهلاً باغزالة أبوك !

مقاله الذي يطرق رأسه ، وهماسته المصدلة على الجالبيين ، وجهه ، ألفه الطويل لمحبه «لم تغير سرفلك» انظر إليه .

«فاطمة .. فاطمة يا صغيرة أبوك هل أعينك أمد ؟»

وتقدم الكاتبة بشاعرية أسبيلة صورة تعمد وغموض العلاقة بين الأب الفاتن الرجلية وآلام المرمضة المنهكة «سمع أزيى الباب ثاقبة ، تخرج منه «ساسا» إلى الدوار المتقابل .. الضربفة «مركه الجمال» أعود إليه فلا أجد ، فقط بطلق من غرقتها الشفيح ييكها حضوره .. (إماد لا تحبه مثلى

وإماد لا تغادر الفرقة المظلمة ؟؟ حين أهابت (فرز) على سؤالي «مجنونة» لطعتها «صافية» على وجهها بحدة كتفت «فرز» عن رفع وجهها في وجه «صافية» لأيام طويلة بعد ذلك سمعتها منها .

ويكسر رثابة هذا الوجود الأسن في حياة هذه الأسرة البدوية المريقة الخصوصية الزيارات المتقطعة النورية التي تقوم بها للجنة (حاكمة) ويعلمتها الأسطورية على الجميع .. إنها رمز للثبات القمعي في حياة الثقيلة .. المرأة الموزج - الرجل .

هي الآن تسفل ، وفتحون لمقدمها أيضاً الباب الكبير ، ويقت الجميع بانتظارها ، لحيلة ، أخف منه ، فمها تهرق فيه الأسنان الضخمة فيصيح مثل قم الغولة ثوبها أزيى ذلك لا يتغير ، فقط تغير المعابة التي ترتديها من دون سائر النسوة ، وهل هي نسوة ؟ إنها أمنا جمعا ، أمنا الغولة الكبيرة الشظفة بتلافيع الرجال ، تنخر فرسها الموزج الضخمة ، وخطها حمار بخرجين يسحبها العبد ، ويلعبها صبيان يمرثان بأقداسهما المفلطحة في الزمل ، يفت الجميع دون مخطها ، تنخر الفرسان فيتحكم في اتجاهها ويدخل المصار لثوبه ويقتي باقي الركب خارج بابنا ربما يفتون هناك بالدوار المتقابل حيث يتكسب بيت الشعر ، تهزل (صافية) أولاً لتقبل يدما ، يتبعها أفراد البيت ، ضرر يدما السوداء المعروفة بكبرياء عليهم، عيونها تنحس كل ما حولها ، تنفع قدمها في اللث وتلم عبادتها وتدخل ، وحين تخط المعابة فإن القوب الأزرق يهرق بالذهب ، الحزام أو (العصابة) كما تسميها - تطوق وسها ، مونة بالدوائر الذهبية والعملات الثقيلة ، تتلحن مع الظهر ، المقوس قليلا وتشد كميها التواصتين لتبرز بين عروقها السود صفوف (اللبايل) والأساور من كتفا اليدين ، وحتى دون أن تخط مجلسها فإن الخفخال الذهبي يبدو قميها وسط المراقيب اللحية ، والبروز في كراحمها . أزييها من بعود لا أجيها فإن عصاها التي تنخر بها الفرسان سوف تنفذها في كل شيء ، في صروران إخصوف ، في دوايب للكرار ، في جرار لسمن والجبن ، فضلا عن مخايل الفرزين ، وعروشة الطيور ،

وسعد البط الذي فقس ، والحمام الذي زغب ، وسفطح كل صوامع الغلال لتلتك من أنه لم يصبه السوس ، ولم تد السرة أبديهن إليه ، تسبقها خلوقات (صافية) الوجلة وهي لتلقى الأوامر .

.. (الفرز ناقصة نظافة) ! (الفرز للتوق) (الحمام لا تنجس منه فرقة البدائي لا تكفي لتقص أبوك .. إن أحداً فأصطبه الزغابيل الصغيرة .

ثم تتربع على صدر المجلس وتربع ساقها وتبدأ في لف التبع في الورق الشفاف وأملها صندوق إنجليا وأصطبا توزعها على البيات ، قطع صابون وقطع أقمشة .. وزيت زيتون وتزرق بصوتها الشخن (يا بنت أنت وهي .. يا خلفة السوء تعالى ، والله خلقتكم حرام .. الله ابتلاكم وهو صابر) .

وتشير لخصيب الأم (هذه للممسوسة .. والله حرام فيها الزاد جلابة الثقله لحرام ، فالأم للرمضة لا يمش لها الذكور وخطتها كلها بذات .. وسوف لتكتفي حياتها القصورة دون إيجاب لذكور فهذا المجتمع يعلى من أهمية الذكور ويبنى من مرتبة الأنثى .

لقد تعمدنا أجزاء هذه المقاطع الريفية النالة من بنية الرواية لنضع لفقاري في بؤرة خصوصية نوعية الحياة المعاصرة المحدودة المكتوبة التي تمشيها وتمايها (فاطمة) ويعيشها ويسمي فيها البدو والزراعة والفلاحون في هذه المنطقة الصحراوية من الشرقية ، والتي أعملتها وغابت عن تصوريها وتشيخصها عسة كدور من الروايين المصريين ، إنها حياة خاضعة لتراكبات الموروث والسائور وتقاليد قبائل عربية هاجرت إلى هذه المناطق وعاشت فيها أجيال وظلت تقاوم مركزية الدولة والجمع السدني ، وتواصل أقدانها عاداتها القبلية العشائرية ومها وقيمها وتصوغ ميوايرجيتها الثقافية الأسطورية عن معنى الحياة والسرور والسيلا والشرف والشار والعب والزواج والمرأة والفتنة والرجل والرجولة والدين والصبر ، تتحد مع طبيعة الصحراء القاسية المتجمعة المتحطشة للمطر بفقر تطلوها للفرح ولعودة الزاحلين .

وأليات السرد في هذه الرواية تستحضر  
فعل الزوم، حيث تحت بثقتان وجوها  
ومناذج بدوية تعيش مهلة ومأساة الحياة  
والموت وتتشوق لأنثى السجهر.. تتج  
علاقاتها ومصارفها المتداخلة كبنوة  
الصحرَاء المتداخلة بأسرارها ومقوسها  
وحكاياتها وأساطيرها، وكما يرون وجود  
الخيمة بالأوتاد فإن الحياة بالنسبة للمناذج  
وشخصيات الرواية مرتبطة بالانتظار المتعاقب  
المحرم وقمع وطأة وقمع وتقل الزمن بالغناء  
والأناجيز والعلم المتحليل للعلم.

ويجدي أن الكتابة رغم التزامها لحد ما  
نوع السرد التقليدي لتتابع الوقائع والأحداث  
المنأفة المادية الربحية لحوادث حياة هذه  
الأسرة والبيئة المحيطة الصحراوية وتقديمها  
ورسمها للأفهام والمناذج الإنسانية عبر  
منظور رؤية ووجدان الرواية فاعلمة -  
الطفلة، ثم الصبية ومعالجة تفاصيل نمرها  
وحياتها وخبراتها وأحلامها المحيطة وأحزانها  
ولنكسارتها التي تبلغ ذروتها يوم وقطع  
ساقها وانتقالها إلى بؤنة أكثر تقدمًا ومدينة  
والمناسبات بغير التعمير والتعلم عدد (أن)  
الخارجية التي تربطها علاقات تهادية مع  
والد فاعلمة تتصل في تجارة القبول المروية  
الأصولية النسب، رغم هذا النهج السردى  
التقليدى إلا أن الكتابة تقسم بنية النص  
الروائي لفصول ومزاليات تلتفت بمناذج دقة  
ورمزية ومجازية مدحونة ومستوحاة  
للأغاني للتراثية والأناجيز والأشعار  
والمرابول والحكم والأمثلة الجماعية المستفيدة  
من خبرة وحكمة حياة البدو العربية، وهذه  
الأغاني والأناجيز والمرابول تلخص وتحتوى  
مضامين هذه لفصول ولتقرأ مما بعضاً منها  
لنقرأ المسكوت عنه في مضامين النص  
الروائي.

١ - وحطوتك على باهم غفور وإن يا  
حجر بيت غاليين.

٢ - لقرأ البكرج على اليمين وجها  
ضبور وحليه وخليه ما بيني وبينك لطوح  
الجنة البديرة.

٣ - وبات طول ليلي حيران.. وخط  
أفكارى مخففات والقل ادليل روف عليه.

٤ - للشمس ما علمتلى.. وللقمر جاهد.

٥ - والله زمان ما قلت يوشان.. ولا حام  
طور الصدا ولا تقطعت رويس قريسان.. قدلم  
جمل صبايا.

٦ - ليه يا عصافيرى بتزولوا لثقة؟

٧ - والصابر يزل الخير، والمازح ضامى  
قاللى.

٨ - ياسين وسرح وسبع جروح أنا مهن  
خالف على الروح.

٩ - ببنى ويبنهم بلدان والفاطر بين  
نارين.

١٠ - يا لصنار تمشي تقوحن بالنصار؟

١١ - بين ياسين وجها، غلي يا عزيز  
العتل.

١٢ - هل بت الترح كتندر ويحيى للفيث  
بعد القىالى.

هذه الأغاني والأناجيز والمرابول  
التراثية للفكرية لبث البيئة البدوية تقدم  
وتدفع الدلالة الجسدية لخصوصية ما تقدمه  
الرواية - فاعلمة - من لمة وسدى ووجدان  
وحياة لها خصوصيتها ومطابعتها الإنسانية في  
بيئة البدو والرعاة والفلاحين بجانب  
استحضارها تراكمت القمع وتدوب وأسى  
الحياة التي تميشها للتدنيات والنساء في  
مجمع كزوى قبلى ترائى منهك من قتل  
العرف والتقاليد القبلية وهى تسود وتغصن  
عذابات الانتظار وزلتة إيقاع الحياة البدلية  
وتعكى عن السيلاد والموت والمزمن والفرح.  
ولؤكد في النهاية مدى التزام الكتابة



## ترنيمة

## الجسد والموت والمكان

الميمى الصادق الليرة بعشورتها وأهلها  
ومثلهم ومعتقداتهم الأسطورية.

والتكوين الأسطوى في هذه الرواية يقدم  
الصحرَاء وتحولات أحوالها وسطوح شمسها  
الصارق وظلال سيفونية الألوان التي تطف  
لتصاحبها اللا نهائى وصناتها الطليعية  
والحيانية كتجسود عضوى حى لخصوصية  
السكان، ليس كسجود خارجى، بل كسل  
روائى وعصر أساسى من تكوين البنية  
السردية التصويرية المكثفة بالصورة والرمز  
والحسوس.. والكلمة فى المبارزة متقدمة  
كمركز إشعاع يجسد علائق نفسية  
ولجماعية.

الصحرَاء تلفظ حداثها وتمازج جسدها  
الزفر وتغفر، والزمان تدور، والسويل تخط  
أحاديث حزنها فوق المسالك، تلك الغمامين  
السفيرة لابد أن تأخذ معها أحداً، تزوم، تزوم  
وتصغر لم تخطف مهرة أر بقة وأحياناً  
خوباً وشقراً ومزاج، ولقد اخفى مسلم،  
رغم أنه كان يعرف تلك الفراء، ككف يده،  
يمرف سماءها وليالها وأحوالها، يعرف أين  
يلصق خيمته، ومتى تروه السحب بأفئالها،  
جاس الصحرَاء شرقاً وغرباً، خبر ليالها  
وأبامها وأيامها حين كان يد قنميه  
الياسمين فى خشونة، ويخلع عقاله ويتكلم  
شقاء بالكأبا، يحكى عن قبائلها وأصولهم  
ومزاجهم وأحوالهم، كانت تلك الصحرَاء فى  
قبضة يده.

إن المعنى والدلالة والبعد الأسطورى  
الصور لجدلية حياة البدو مع واقع الصحرَاء  
وحداثها ذات الأقدانم والسك والزوى يتأكد  
فى هذا المقطع من الرواية صبر سرد  
الوجدان الميمى وروح الجماعة المتجاوزة  
أنفة كل فرد.

قالوا الصحرَاء بصر.. من يعب فى  
رمالها؟ قالوا للجمال، لكن الجمال بعد ما  
صبرت وصبرت وأكلت من شوك البوادي  
وهزل سنامها.. حزنت وكفت وطلبت ثراها  
من الخف والقطعة واللجام.

فاحت رائحة الهواء المشرب فقالت  
«سقية: خمسسين.. الغزالات بمأمن».

تلكمرا بالعمائم وخبطوا أقدامهم وحط  
السكون، صغير الريح وحده هو الذي تلكم،  
وزابت الريح أكثر، ورحمت وعلمت بالغبار  
عين الشمس التي تورمت قزحيتها فأحكم  
معلم، تلكم وأدار نصف صباهه حول كتفيه  
واشد العصف فحسب تصفيه خطا إلى  
فرقعه بينما الرمال تركل كل شيء في  
حزبتها، يسدلون حواف الشق ويفرقص في  
الزركن المواجه بعيدا عن عيونها ولا تكف  
الريح عن الزوم حط الصمت حتى الليل بلا  
نجمة، الغبار سحب دكانة، يصرح «معلم»  
سامعا و(سقيمة) لا تكف عن التكرار بأغانيها  
وهي تختلج الصوف باللحاف و(زهرة) تفرود  
كلى وبقرا، كان فيه ملكة لا يذهبان إلا  
بنات، كلما حملت شيئا في بطنها وانظر  
الملك وزيده، جامته ابنة يلقى بها في بحر  
قصده..

قالت لها الحجة، حاكمكة، لا تلتقيني في  
البحر، فقط تعقني، مغما رأيتك يخلق أمي،  
هي قالت له أن يترك فوق جسدها ويقفها،  
لكه كلما ما رأى حيولها الدائمة فوشق  
عليها ويعد إلى غرضه «سامسا» لهما رآه  
يفتخها مرات عديدة، ينفق الغياب بالمفاتيح  
ولكنها لا صوت، الصبيان وحدهم ويوتون  
منها..

قالت لي ثانوية «صل على النبي، صل»  
على المهيبي، وفردت كفي وأكملت.. كلما  
ألقى واحدة في البحر خرجت نحلة صغيرة  
حوله حتى صرن سبع نحللات وثمان  
العنايد، ولكن الراد لم يجم فبكت الملكة  
ويزرت للظهور وهدت الرب أن يهبها إلى  
شبه، إلا تلك النجمة، فحملت وحين جاء  
مخاضها قالت له للرسيفات ولد معيها ألا  
تراه عين بشر حتى عيونك حتى حين  
الأوان.

قلت: لو حججرا للصبيان عن عيونها  
لماثوا، كانت (صافية) تقول إن عيونها تطلق  
الحجر، عيونها الجافية هي التي أودت بحياتهم  
لو أخذها زيبا لأرأها جميعا، لكنها بقيت  
ورحلت أمي.. صممت (زهرة) سمعت  
مقاتلتي لها قلت أمها على إكمال الحكاية

«ويحدين؟ أو يحدين يا زهرة هل أن الأولان -  
تصرف وجهها على ولا ترد.

صوت (سقيمة) يهين «الصابر ينزل  
الخير، أخوض غبار التيلة الدائكة وأمسني  
أقتن من شجرة إلى أخرى وأرأيت الفخاء  
تلتهد «صافية» حين أمكى لها.

كان فيه ملكة لا يذهبان تصرخ  
في شروى مولودة «يا كيدى الذي تعقني  
فيه.. من أين جئت بهذه الحكايا.. والله ما  
أفسدك غير معاشره المبيد يا جررة، مالك  
ومال «سامسا» و(سروبي) وتلك الخزة التي  
تلم الفتات وتسرح تحت بهر اللطم موحدة  
بيت الأجارد لا تجد غير موحه «سامسا» تلم  
منهن هذه الخزعبلات أسرخ فيها.

«حكها لي (زهرة) لماذا لا تصنعيني  
(زهرة) التي بجديلتين تسكن راحة (معلم)  
و(سقيمة) والمهد الصغير ألا تعرفينهم..  
تلم خجودها مولودة «والله ما غف عصفك  
إلا مما رأيت عصفك يا صغيرة».

في الغربة وللتردد والتعاسة التي تعيشها  
(فاطمة) في هذه البؤسة المتجمدة لمة راحة  
من خلال لعب الدافى، تربط بينها وبين  
أبيها ذلكا بسميها حبيبة أبيها.. يقول  
لمسوقه (أن الخرجاية) التي تكذب عن  
تفكير ومثل وعادات وحياة للبر ويقل الأب  
في حمومة (فاطمه) مستصيح أميرة.. أميرة  
مثل الجراكسة الصمر عدائوية أسيلة، أنويت  
أحق منهن وهي بنت الأجارد) ولقد أمحلها  
مهرة أسيلة (خبرة) أصبحت صنيقة  
طولتها وعندما ساءت حاله قدمها وتورمت  
وتقيمت طليت (أن) من أبيها أن تأخذها إلى  
بينها حيث الطوبى والطاية والنظافة والتعلم  
وفقرن الإتيكيت.. (أن) إذن رمز الآخر  
الذي يدرس بيتنا وفقرنا وعائلتنا ويخلص  
على حيائها وما أسرع ما أمست فاطمة بهذا  
التخلص وضجرت من هذه العلاقة وتهدت  
عليها.

أشارت بيدها بهتجر وقتل شأ في  
أوراقها وتأسلى وأرفض الإجابة سمعت،  
اكتبى.. كحبت عن (مرحاة) و(سامسا)  
و(سروبي) كحبت عن أمي و(صافية) كحبت

عن (راوية) وتصاريها، سمعت.. أنا لست  
منفدعا في بؤرة تكترجين عليه.. أنا فاطم يا  
(أن) لعم ريم، انظري للعبات التي صاقت  
على جسدي، انظري للعيون المفتوحة فوق  
صدرى، إنها قتادة (زهرة) سبع جردوح  
تبكي في الليل وتوقظني، لا تستغفروا لفاطم  
المرجاء أنا أن أغنى، لن أمعن بالمارجيد،  
وإن أربط بأى لغة، فقط سألوح مثل  
الفرغان المشحومة، وإن أرى في عيني إلا  
دموع غزلتك التي كتبت عن اللطم.

أبى لا يأتى من يوم أن يهترو ساقى،  
وهو لا يأتى ولا يحب أن يراى، أبى أمكز  
لكن لا أحد يصلى لماذا لا وجهه؟ ألا تكفين  
يا (أن) عن مله هذه الأولان؟ لماذا لا  
تكفين؟! (خبرة) تعبت من كثرة ما أنتجت  
من صغار- حصان أمانى على قبرس  
عربى، مهرة قوارم إنجليزية على عمود  
فقيرى عربى، كل عام تنتج بها سلالة  
جديدة.

هل سمعت يا (خبرة) متى.. الورقة  
والكتاب، للعمل والنتاج، انقزلة الصغيرة،  
ماتت بعدما كتبت عن اللطم، تقبل الغزلان  
لا روح لها، ترمى القسط السمينة البيضاء،  
التي ما لا أحبها أشرف أنها كسولة راقية.

أصبح أكثر شعوبا ونهولا وسور المدينة  
بطوقى، والمكان لا أطيقه يضيئ ويضيئ،  
أشعر أن صدرى لا يهتلم، أبكى بحرقة  
وأرسل له الرسائل «هل نسيت فاسم؟»،  
يحتضننى، تعالى يا أميرة أبوك صرت  
عروسا جميلة..

أصنك «عروس جميلة عرجاء تمكز  
بقدم مبررة وتبلى بين عيني بمحبة».

«أريد أن أرحل منك».

«يضمنى بقرة».

«لارك ذلكا لتنتظر مقدمك يا غزالة  
للغزلان».

.. تقبلى «أن» بمحبة.. لا تقبلى، أفر  
رأسى..

وتعود فاطمة المنكسرة إلى البيت القديم  
بعد أن كبرت واستطال شعرها جدا،

المسوسة الشبهة الباكية التي لم تَدِ الولد..  
كذلك ماتت البعثة المستجدة (حاكمة) بعد أن  
شاخَتْ ووهنت وفقدت سيطرتها التعمية،  
وتزوج الأب من (دوابة) التي مات لها أربعة  
صبوية ضاعوا منها (فألت له في النهاية  
«خلفك مشدومة.. ليس لك في ولد من  
صديقك حتى لو تكلمت كل بذات المربان»  
فلمتلها وجه من البيت ثم جاءت بعدها تلك  
المرأة للصبيته السوداء (راحات) تحيلة جداً  
وطويلة ولكنها حانية كانت تخب فاطمة.

ويكتشف الإحساس بالفرة والتعاسة  
والحصار.. فاطمة محبوبة بالسة مبتورة  
الماق مثولة الحركة وهي التي تعربت تسقى  
الأشجار وتهازى جدران وقضبان البيت-  
المحتفل لتطلق في اللامحدود الرحب..  
حيث للصحرى والغراعى وأسرارها  
وحواناتها وسحرها الدائم، وتقع فريسة المال  
والصنجر (الأيام متشابهاة والغربة سد يهني  
ويهدم، قلت غرفة اليمون، كان بها لازال  
فراش أمي، قلت صندوق البعثة (حاكمة)  
ومضت، كل المواجه يلمسها الزمن، أنشأ  
له حيدار بر محبة، لا فرق، قايى أصبح  
بحيرة متهمسة على ملح جاف يتزق من  
بعيد، لكن لا موجة ولا حياء، للتفرق شلاً  
للمرائط التي انقلب طولها، وغضب السقف  
والأرض ترمى فيه اللقارن الدقيقة.. أسمع  
صوت قريضا في الليل والنهار.

وتكاد ألوان الشحوب الكابية ونذر  
النهاية والوهن والتلاشي، فقد انكسر قلب  
الأب.. الرجل.. وكيف عن للرجال وغواية  
ومخاطرة الصيد وسعى التجارة وقيادة  
للقران.

يأتى أبى، كف عن الترحال، نصب  
خيمته في الغناء المولاج وسكنها، وقرل  
الصبرات المتفلة مسكونة بالأرق ولا يغمض  
له جفن إلا في الغلاء، وفرضن له الفرض  
ويكشف رأسه وينام، يسقط للندى فيفس  
بجانتي..

أذن وجهي في حجرى، أنفقه في  
الورق وأشعر أن الحروف كانت إيلة تسرح  
فوق جسدى وترهقه، ماذا تفعل فاطمة  
بالحروف بالكلام والوحدة مشجرة.

ويقالى اللحن السيمفونى الحزين للمتاح  
ويهدر إيقاعه الملون بالتعاسة والكآبة وكل  
نوب التآكل وفقدان الأملتان.

للليل موحش كما هو، لا أحد في الكون  
غيرك يا فاطم، وحيدة والحياء موحشة،  
الضجيج يسكن والباب موارب، كفوا عن  
غلقه وقمعه وسقطت مغالطته وحافته تتطر  
في التراب فيظلل موارب في الليل والنهار  
أهرب، أين أهرب؟! أعكز فسقط وأبلغت  
حولى، الخيمة لا زالت منصوبة في الفضاء  
المولاج وجسده يتحدر بالغطاء، كروح يده  
تنت خده والأخرى تثقب في النار الناعسة،  
أجلس بجانبه، ألقى عكازى وأمسد على كفه  
التي تتكلى.

.. فاطم يا حبيبة أبوك، ماذا يفعله، ماذا  
لا تنامين؟!

أشرد بصبرى في الغلاء، أشعر بالفقر،  
رأسه على ساقى المشجرة يملؤها الشجب،  
أحمق فيه أكل، الأنفاس الرتيبة تخفي.

غور أن الوهن والجناب جذب للصحرى  
والشعور بالفراء والمدم يهشم ويحطم بنية  
هذه العلاقة الحميمة بين الأب وفاطمة  
ويتناب (فاطمة) لحظات من السخط  
والكرامية السوداء ويستغرقها الحزن اللاتم  
فحرد ساخطة مغولة على تساؤل الأب  
للمسك العلون

.. يا صغيرة أبوك ما يتركك يا فاطم...؟!  
لا أن نفهم شيئاً، أنا فاطمة المشحونة  
أكرهك، لو عرفت فقط كيف أكرهك،  
لكرهتك ولصدت كل الدم الفاسد في قلبى



## ترنيمة

## الجسد والموت والمكان

ولسكنت بيت (آن) إلى الأبد، أسير وعقاب  
رأسى مطاردينى، ألقى بعكازى وأزحف،  
أزحف وصوتها يتحبنى، قومي يا فاطم..  
قومي من التراب يا فطرم قفى يا حبيبة  
سردوب..

ونصل للحن القرار في هذه السيمفونية  
الأسبوبة الصاعدة من كلمات وعبارات ذات  
تمسخ شاعرى غداكى هامس والساردة لوقائع  
وتحوالات حياة فاطمة وأسرتها كبنية حياتية  
دالة ورازحة لعياة بدو قبائل الشرقية بكل  
زخم ولحمة وخصوصية وأساطير حياتهما  
السرية الأبدية من السيلاد والشفرة حتى  
الشيوخوخة والوهن ونذر الموت البارد ونقرأ  
عنوان الفصل الأخير الدال الموحى والهاس  
بالعش والطمس للفتش والمطر الذي يطغى  
ويخصب جذب للصحرى الموحش ويخفف  
من أحزان ولوعة القلب لتفعل بالتعاسة  
واللاجسدى (هل بت الريح تندار ويجسبى  
الفتش بعد التقالى).

ماتت الأم المتكرسة المسوسة الباكية ولم  
تلد الذكر، وشاخ وهرم ووهن الأب، ورحلت  
البعثة (حاكمة) وتلاشت سطرتها التعمية  
ورود الأحقاد الصغيرات (سموات) (نومه)  
وتدوين للمدارس كالمصافير وظل شم  
(فاطمة) أكثر من اللازم وصار مثل جذع  
يحن رفيها للوراء ولا تعرف كيف تنزع  
رأسها من سطوته، وقتل حركتها في أبها  
البيت، صارت تسير بعكازها بحرم فكرها  
المحموم حول (البئر المسكون) وأزير الرضى  
المعلمون لا يتوقف، يخلط بالصغير  
اللا نهائى تلك الطريفة الممياء التي  
تتأزما لتفعل عينها مفتوحة، وتسمع لنداء  
(سردوب) الثلاث (فاطمة يا حبة عيون)..  
فاطمة لوست إلا حبيبة وحدتها ومشجراها  
وبالأيام الحزينة.

وتسمع أبها وهو ينادى (سموات)..  
ياسموات) نومه وانومه، تروح وجهى بين  
الباب الموارب ومجلسه يتوسد حجرها  
ويحكى لها عن (نعل) وعن «دوابة» التي  
جلبت له اليرمالين لينفخوا الفوم عن الأرض  
المسكونة بالطلع، لا ولد ولا وليد، وعن  
الغزوى الأحمر الذى لا يشبه الآخر ولا

الفلاحين ، ذلك الذي قابله في سفرته وقال له إنه مخدوع باللغة حيث حل ، وأنه في الليالي المغمرة صابر بجالسه يحنثه عن المكتوب وعن السماء التي تكتب بالريح على الكتبان نهائيات الرحلة ، يفرد له التراب الطاهر ويخفق بمعينين مغمضين وريقاً ، بل هضبة ، بسطة ، خور ، شر ، علم فتحت أخدوداً للفرج قريب ، هامو يكثر على كلفها يمشي وتسفده أسطحطبل على ظهرها ويهتف .

«ما سدد عريك مثل عظمك» .

ثم صابر صجوراً حقاً مثلاً قالت (راحات) بروج ويحيى ما بين ضيمته وسكنا ومن يقابل ويجهي وأنا أحب بعد أن رميت المكان تهرب عيونهُ ويمنع ظهراً كي لا تتحدر خطوته ، فيجفف له لمابه بطرف ليوها وتكثف حواف صبرونه من بقاياها وتقمع بيدها كسر الغيز المفتوحة في العليب ، وهو يهمل وأنا أحب ، أقضى النهار بين درجاته ، وللإله أتوسد ساق (سردوب) وأزير الرحي وسفير الطرقة العمياء يحاصرني ، أرحف بين الروابي الضئيلة المعتارة في بسطة الصحراء تصط الحباري البيض وتطير ، تصط مثل ياسمينه تفرش زهرها وتطير ثم تسقط سريرة تعياه أرحف أكثر لا أجد سوى ههذه بعيدة لا أصرف لها مصدراً ولا لراً ، لا جان ولا إنس ، بدر معلة يمر عليها (أبو شريك) كل عام متشعباً بالنياض ، يسد رأسه على وتد عار كان فيما معنى خباء امرأة ثقل ، ويقول إنه (كان جملاً في الحقيقة المالك لم ينجب ولداً ولا بنية ، بل كان جملاً صغيراً كبيراً وتزوج من امرأة أحبته وهو يسرح على أشدات جدائلها ، وأنه ربما لما أخذت له صار أميراً وجيهاً لا يشبه إلا ألقوس لا للثقة البهضاء في رجامته وأنها أنجبت منه ابنة لم تعرف الصحراء أجمل منها .

يقول «أبو شريك» ذلك ثم يكتفي وعاء لثقهرة على الرماذ للطقا ويسير الحجاج وراءه فلا يخافون إذا جاءت أربعة بوية وقفزت بين مسالك الطريق الورع وظلت تركض بحيون لاسعة ، وكشفت أسنانها

المقروضة عن وجه امرأة يري من جدائلها فأعود صغيراً وربما لم تعجب البعض ذلك للرواية قلذا حج في العام لتقدم فإنه سيمع من (أبي شريك) قصة المرأة التركية (ظاها) وما حدث له معها أو حكاية ابنته التي كان يخاف عليها إذ أتت وراثت وإن سمعت ، وكيف كان يحضر لها بين كل وحدة ووحدة قبوراً وأنه كلما هم أن يفعل تفتحت البدر عن الماء الطاهر وأن ذلك كان نبوءة من السماء بحماها ، لكن المذراء في السماء كانت تحمل ولداً صغيراً وشفي في الفجاج ، وأما الطاهر صار نماً متخفراً يسيل من بين فخذيهما يكمل (أبو شريك) عنه من بقايا العكاكة ويقسم أن جابتهم حرام وأن القبر وحده هو سائر الصليبا .

أرحف والصغورات يخذل خبيوط شعري وقد بهامسن في أركان البيت المسوسة تخمرت في البئر ، نادى عليها يا (سردوب) .

«فاطمم تعالى لسردوب حبيبته ، لا لن أجهى ، أبو شريك» يبر وقد يقول إن (زهره) خلفها طلال البهاد ، وأن للحجاج كانوا يقابلن صجوراً تشبه أربعة بوية ، وقاصدا صغيراً يعمر ونجمة يتبعها ولدها الصغير ، تتسرف دما وأن الحجاج ألقوا ذلك ، لا تطلبني على ظهري لا تلمسني يا (سردوب) إني أكرهه وأكره (سمرات) وأكره (راحات) أكره كل شيء لماذا تهذبوني من شعري بالليل لماذا تشدين خصلاتك على الأوتاد الصغيرة ، لماذا تعلقوني من جدائل ، أنا لا أطيع صوت الرحي للسمونة ولا صوته حين يقول .. (لماذا لا تفتحين باب غرفتك فاقام؟ لماذا لا تسدين على عكازك؟) . لنحاز لا يسر المرح للكانز تقطم الظهر .. هل نلهمين ياسموت هيا ، هيا لخرجي وإلا ركلك بكل شيء لخرجي أذهبني إلى ظهري لسمني ، اسدنيه إن شئت .. فاطم العرجاء لا تريد أحداً «فاطمم يا حبيبة سردوب ما يحزنك فاطموم .. ماذا أصابك» اسمتي اسمتي ياسردوب لا أريد أن أسمع صوتك أسمعهم بالفرار يسخرن من فاطم ، التالقات بنات «دوبة»

يسخرن من عجزى ويقان مسوسة أنت يا (سردوب) تصرفين زهره، لتي تسكن ولحة (مسلم) لا تطلبني على ظهري لماذا تلتكرين؟

«نامى وفاضطم ... نامى يا أسيرة الأمهات ، لا إن أنام .. أعرف أنك تدين أن تصحى منه خباء وإن تظل فاطم في الظلام ، إن أسلم لك صغيرتي أبداً ، أنت لا تريدين إلا موتى .. ساموت يا (سردوب) فقط أبعثني يدك عن شعري ، هذا الصغير الأسود يحاصرني عمايه رمية يسمع صغيرها الرعيان فيكشون ويسمعها الصحراء فتنبج تراها لطير في السماء وتصل تعالى نامى .

هل أنت خائفة ، لا لن أقتلك ، فقط أنقزى أنقزى وبين عيني أنق أسلك .

هكذا تسج موال الطحوى على مهل وبمطاة عذبة عميقة الأغوار خبوط عام فاطمة الراهن الشليلف المزين وتخرج سمح العتيقي بالوهمي العيني والمخيل لتجسد لنا في النهاية وحدة موضوع والطباع عن نوعية حياة بشرية محاصرة ومسرقة ومختقة يتسبها المألوف والمروث من اعراف وتقاليد وروى الأسلاف عن تذكروى يجمد ميلاد الذكر ويماضى ويستف بالمرأة ويسلب آدميتها ويغيرها تاجر للحرام ولحة الشهوة والشبق .

إن هذه التفاصيل والجزئيات التي قد تبدو منفصلة يوحدها من مأساوى عانت عذباته طفلة الأسرة والقبيلة . فاطمة كمشور فعال يسيطر ريلع عليها الإحساس الوثني بالجسد الذي يشل انفعالات الروح فيوخت الغاء .. إن الجسد هنا وتد خيمة مصيرية في العراء ويحضر مهجد ودلالة مجازية بالزمر والصوره والسموس عن الاقتاد والقطاع الرميل ترويه مسيرال الطحوى عبر تفاصيل دقيقة رقوة مائدة ، وأحطات صمرت فيها حوار محكم وبعد أسطوري محموت من بوية ولم رسد لغناه الصحراء يسعى البدر في إهابها ، ولكن للفاذ الدائم إلى تلك التفاصيل ويهنا بتدر من الرقاء والحلين نحو الفجر من عتامة اللغواء السحورية ناذج البدر إلى مناطق فاعلة

وصاخبة ويكشف لنا عن شخصون بمعية مفتقدة، حيث هاجس الموت ونخر النهاية يتربس بفحات للحياة الزائدة .

وفى للنهاية قد تكرر رواية (الغمام) عن خصوصية حياة - اللبحر وعالم الصحراء إشكالية ومدى تأثر ميراث الطحاوى بكتابة إبداع شاعر زروالى الصحراء - إبراهيم الكونى لاسيما أن الكتابة لتجوز الآن دراسة الدكتوراه عن إحدى رواياته .

ومن البداية قد دؤدى وحدة المكان - الصحراء .. وبحرها الفطرين وأساطيرها ومثلها وتقاليدها ومحورياتها وقوة طبعها وسحر تمولاتها وأجولتها للناخبة ووصف جغرافيتها لغزو من التشابه غير أن ثمة إختلافاً بين كل من التجريبتين .. فإبراهيم الكونى فى كلية إبداعه الروائى يستبطن الصحراء ؛ يهب مع رياحها ويمطر مع أمطارها وينبع مع مياهها ، يتسرب مع رمالها ويخل جحورها ليتناهى مع أصغر كاللناهى ، ينام فى كهوفها ويرسم لوحاته ويرزقه متواصلا مع أسلاف صهيبيين فرواياته إذن تتخلل للعناصر ومشاعر الأضواء ، والكائنات فأدبه أدب يوتنيس ويروى الطبيعة والكون ، ومن هنا طابع الإشراق والصرفية

فيه ، بأسلوب يفتح اللص ويشرح ألفاظ الإنسان المعاصر ومخاوفه على رباح الأسطورة .. يتكلم إبراهيم الكونى مهمة تقنية روح الإنسان من صهرقتها ومخشيتها من خلال استقراء التفاصيل الصحراوية نالرا فكره البيرى ، سائرا مع أبطاله حيث يسيرون ولو إلى الأبد .

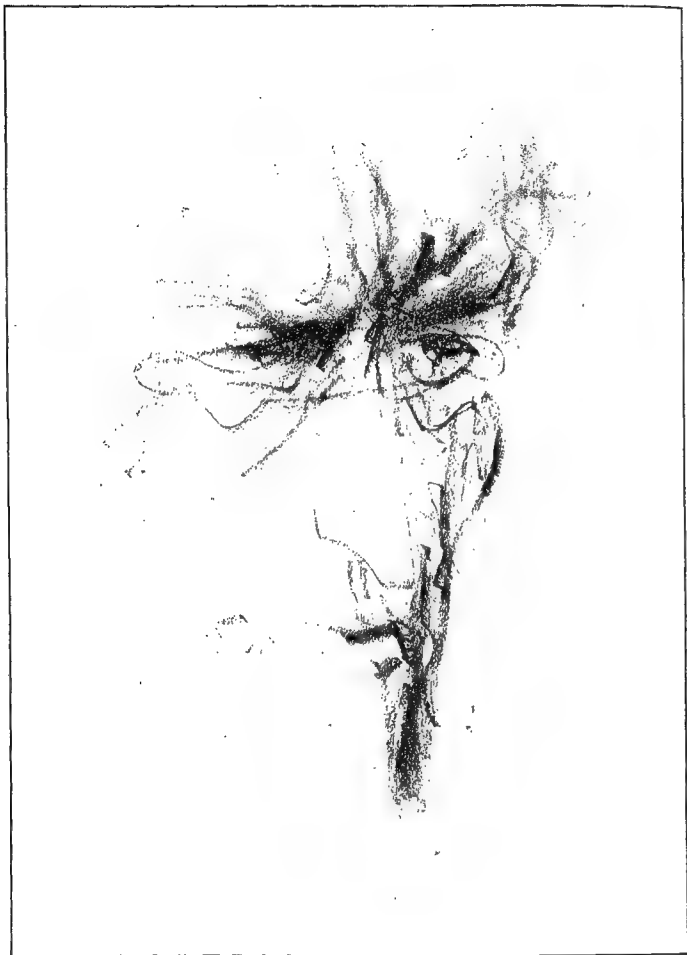
والسلام الروائى عند إبراهيم الكونى يقوم على بناء أسطورة وميثولوجية ونسق متكامل فبعد موت تانيس سلوة القمصر للى لتتقمعت من الصحراء بتفجيرها التبع للى روى عظام أخوها أطلانتس وشيخ وجه الأرض ، هانت للركاب للقامر على القمصر فغمزت إمبراطورية أطلانتيدا بالغبار ، وأبانت حضارتها للخرافية ، بدر أطلانتس ظل تحت إمرة القمصر ففضع لغترات نصوب ، مع خسوفه ، وظل ييشر للصحراء ، الأزرق الذين أراضوا أعلى لمن للصحرة تمت جبروت الطبيعة وكهوت لغتها وقد استها ، ومن رمالها نسجوا حكاية نبالتهم ولوب أساطيرهم الجلية وضغفوا ماها للذار بدهاتهم الساخنة بعد عشرات ألوف السنين نغذت الصحراء انتقامها الأخير ، نصب القبر ، فهل ترد تانيس أم أن لللحة حلت إلى الأبد ؟

وتشكل كلية الإبداع الروائى لإبراهيم الكونى ملحمة وبانوراما موسعة بالصورة والرمز والمجاز عن حياة ومثل وقيد قبائل الطوارق فى جنوب صحراء ليبيا الممتدة لحدود الجزائر وتتجمع العناصر بالأسطورة وتضيق المعادلة الصعبة بين الأصالة والمعاصرة فى رواية تسائل للتاريخ ونسج زمنا يقارب القدر بمنظار مكبر وبرؤية فكرية واسعة .

فى حين ترى النهج الروائى عدد - ميراث الطحاوى فى (الغمام) يستبطن ويرأى ويجسد خصوصية تفاصيل حياة بدر منطقة الشرقية فى ريف مصر ويخص بلغة ونسج شاعرى غالى مكلف بالصور البصرية والوجدانية عصار واعتقال الحياة المهمشة لسلالة قبائل عربية هاجرت إلى هذه المنطقة وسكنت الصحراء على حواف المدن والعوائل .. إنها تمكى عن مأساة وقمع واستلاب إنسانية المرأة وتقدم اختبارات حسية لحياة الطفلة - فاطمة .. وتلاعب نمرها كدليل ونموذج لقمع المجتمع الذكورى وهيمة المرأة كما أنها تحليل واج لمسية الجسد وروايته وإنكسارات الجسد كرتد خيمة مصولة فى العراء ■

ف







## «النمل الأبيض».. تلاحم الواقع والرمز

يوسف الشارونى

**ق** فى هذه الرواية يستعيد عبدالوهاب الأسوانى عبق بيئته الجنوبية، ونفسه النروالى الذى سبق أن عرفناه فى روايته «سلمى الأسوانية» و «اللسان المر»، فهو لا يزال يمتع من بيئة طفراته وسباه فى جنوب البلاد بخصوصيتها المميزة حيث تلهب الشمس أوصاب قاطنيتها وتجعلها سريمة للفران سريمة الهدوء، وهى بحكم موقعها الجغرافى بيئة وصل بين أقصى

الجنوب (أسوان واللوية سابقاً) وشماله بما فيه من مدن وقرى.

ولا تزال قضية الحرية تزرقه: فى «سلمى الأسوانية»، كان الإرغام على قسم علاقة عاطفية والارتباط بعلاقة مرفوضة، وفى «النمل الأبيض»، كان الإجبار على قسم علاقة زوجية قاتمة، وللطرح فى المقابل بعلاقة سريية... غور أن الإجبار فى «سلمى الأسوانية»، كان من جانب المجتمع وتقاليده -

التي تسوى بين الجميع - على الفرد الذى يريد أن يتفرد ويميز، أما فى النمل الأبيض فكان الإجبار ممن يملك على من لا يملك، إضافة إلى أن الواقع أصبح مشحوناً بالرمز: «الحرب كانت زمان يا عربى، الآن أصبحت لعائلة الزعيم أساليب جديدة تعجز عنها الأبالة ذاتها».

وما تبدأ به روايتنا تمرد فذكده فى نهايتها على لسان بطلها عامر وهو يهذى

حين يتوهم أن هناك من يحقق معه: «أنت مستهم بتدريس مواد غير موجودة في المقرر...» قلت لتلاميذك إن للورد كيتشر ومارشالات فرنسا مازالوا يحكمون لكن تحت رايات جديدة: (ص ٢٤) .

تلك إشارات واضحة إلى أن التطور في التعامل بين الشخصيات الروائية على نطاق فردى - مماثل لما حدث من تطور في التعامل على نطاق دولي، ولعل كلاً من التطويرين يرمز إلى الآخر ويؤكد به. وهذا التطور في التعامل على النطاقين الفردي والدولي ليس إلا أحد المتغيرات الكبيرة التي تفلل بها روايتنا ابتداء من محل البغلة الذي أصبح السورس ماركيت، وهنري السليج الاستهلاكية على حساب السلع الإنتاجية (بيع المجلد لشراء التليفزيونات، بيع تراب الأرض للزراعة لأصحاب قسائم التوب) إلى استخدام الأدوات الكهربائية في الريف، كما أصبح للثبات رأى في مواضيع الزواج..

ولكن كان الإجماع في «سليج الأسوأ»، يتم عن طريق تهديد الأب بتطبيق الأم إن لم يوافق أبنتهما على الزواج من قريبته التي يرغمها، فإن الإجماع في «العسل الأبيض» على تطبيق عامر لزوجته المصدا «جازية»، ليتزوجها إسماعيل بن توفيق بك الزعيم علما لمالة نفسية أصيب بها، إنما يتم عن طريق الضغوط حينا والإغرامات حينا، والخذاع لا المراجعة حينا ثالثا.

وقد أبدع صيد الهواب الأسوانى أربعة أصوات روائية يقدم أصحابها رؤية متكاملة للتعلق في الحركة الروائية: «راضية»، روبرت الجماعة ومذيمة نشرة القرية، ثم العم رزق ينشد. وهو ينقر على دفه. بكائيات من السيرة الهلالية ينحصر فيها خليفة الزناني على ضياع توفيق، ويشير الزنديق الذي قام بوظيفة خير قيام حين وضع المؤلف على لسانه آراء تفلل أقصى الاحتجاج على الأوضاع الحالية والناظرية فأعفاها من الاندماج إلى الأسلوب للتقريب المباشر، كما أعفاها من أي اتهام قد يوجهه القارئ إلى آراء هذا المصنف مناهم المؤلف قد سبقهم وجعل لقبه «الزنديق». لهذا

فلا عجب أن يضع المؤلف على لسانه مثل هذا الكلام: «الحكومة الخفية التي تحكم العالم لن تسمح لأي بلد في السلم للثلاث أن يختار نوع الحكم الذي يريده، ومن يحصل ذلك فسوف يتعرض للقمع المصغر المصغر والاقتصادي والعسكري.. الأمل للوحدة في أن تتولى القروب أمر نفسها، لكن المشكلة في أن أجهزة الإعلام هي التي تصنع عقيدة للشعوب صياغة سطحية حسب أوامر الحكومة الخفية، وهو كلام - كما نرى - يتلصق ببعضه بعضا، لكنه وسط هذا للتخلص - ربما بفضله - يقول شيئا. وفي المقابل نستمع من حين لآخر إلى قراءات الصبي موسى لجدته الشيخ الضرير يوصف النصوص ثرائية مختارة تستدعي قصة مصرع الحسين لتصبح صورا لاحتجاجي آخر له دلالة وإيماءاته من زاوية مقابلة، وكأنه يقول إن ما يحدث في عالمنا اليوم ليس جديدا فثارتنا حاله به، مثلاً يقول إنشاد العم رزق إن سيرنا الشعبية حافلة به أيضا. وفي النهاية تلتقي هذه الأصوات الأربعة لتكون الصداق للموظف فدكا كفي بقلب الحركة الروائية.

كذلك فهناك اهتمام واضح بالأبعاد الجسمية للشخصيات وتشبيهها بتطبيقاتها من بيتنها تأكيداً لانتمائها إليها وانتمائها فيها وأنها - شأنها شأن النفي والليل - مكرات تشارك معاً في معالم بيوت تهبها تفرحها وتميزها.. مثال ذلك ما قاله رابى القصص ويطلها عامر عن عمه الشيخ الغضبان: «رفع سبابته في حجم كوز الليرة وقال في حجم، (ص ٣٣)، أو عن ابن عمه عبد السعيد التهاشي: «فك الأسفل الذي يبدو أعرض من بقية الوجه يتناسب مع أنفه الطويل وأذنيه العريضتين مثل ورق الخروع، (ص ٤١)، كما يصف السيد عبد السلام وهو يتحدث حديثاً لا يريد أن يسمعه إلا عامر فيقول: «ثم استطال عطفه الرفيع عندما أخذ وتلفت حوله في دهر، فبدأ برأسه الصغير الأصغر كالمسحاة تفل من جحرها في ترويض، (ص ١٦٧)».. وكما يكون للبعد بصرياً فقد يكون أيضاً سمعياً، ونلاحظ أنه لا يقدم، شخصياته وهي في حالة سكونية، بل

وهي في حالة حركية بل ربما في حالة غليان، على نحو ما شبه صوت الشيخ الغضبان وهو يتحدث بصوتية فيصدر عنه صوت شبهه بصوت اللقح حين «يتلو» (ص ٣٦)، بل إنه أحياناً مايرى أجزاء من وجوههم كأنها لقطعة قريبة لآلة تصوير على نحو ماقرأ: «بدأ فكها الأسفل بارزاً أكثر مما يجب، (ص ١٤١)، أو قوله: «فوق رأى وظهور الشريان الذي يشق جبهته حين غضب» (ص ١١)، وقوله: «كانت أمسراس أبي مجسمة على جانب وجهه وهو يصر عليها قبل أن يجيبه، (ص ٣٤)».

كذلك فإن من أهم ما تتميز به الشخصيات في هذه الرواية هو إضفاء ألقاب عليها تدبر عليها وهي غالباً ما تكون ألفاظا تلتحقا بالبيئة عليهم سخرية منهم مثل الباطل بمعنى الجبان، والغضبان، والعطشان، والعجيرة، والناصح، والزندق وتارة الصلاة... وهي في معظمها شخصيات مظنة ينتمى منها المجتمع بإطلاق مثل هذه الألقاب عليها، ويلاحظ أن هناك تضاداً بين بعض هذه الألقاب وأسماء أصحابها مثل: البشير زنديق، وحافظ تارك الصلاة.

لما «الجازية» بطله القصص فواضح أن اسمها قد اختير للمقابلة بينها وبين جازية الهلالية، وما يمكن أن تكون إليه لو أن بطل هذه السيرة الشعبية قدر لها أن تعيش في عصرنا، لكن ليس هذا هو ك مايريد بين بطله روايتنا وبطله السيرة الهلالية، بل إنها تنتقلها بين زواج ثلاثة، - عامر للدرس، وتوفيق بك الزعيم الإقطاعي، ثم عبد الورد أفندي الانشاصي - كل منهم يمثل طبقة مختلفة أو مرحلة اجتماعية مختلفة، إنما تتحدث عن الشخصية الواقعية لتصبح أقرب إلى الشخصية الزمر.. وفي المقابل نجد الراوى أو بطل روايتنا والزوج الأول للجازية يتعرض للضغوط نفسها لكنه لا يقبل السور حتى نهاية الضغوط على نحو ما سارت وصارت إليه زوجته السابقة: بدأ مدرسا، ثم استقال بإغراء عبد الورد أفندي، لكنه ما لبث أن تراجع إلى قواعده، بل إلى ما قبل قواعده، حين استقال وقرر أن يزرع أرضه،

وإن كان قد اكتشف أن والده كان قد أوجرها قبل وفاته لعمه حجازي.

كذلك ميزت الرواية بانتماج المالمين الخارجي والداخلي للشخصيات، فالطبيعة تمير وتتجاوب مع ما يعتمل في النفوس، بحيث يصبح هناك لون من التكامل الفني والوحدة الوجودية والفنية بين المالمين، مسائل ذلك حين يربط الراوي بين إحدى بذات أصنامه التي لم تتزوج والأرض العطشى: «وأبنا سعيدة بنت عمي تارك الصلاة، تخرج من حفل أبيها، تصعد الجمر، كل البذات في سنها تزوجن وأوجهن. اقتربت شغافها المفلتحة عن شبه ابنتها، كأنهما في انتظار قبلة طال غيابها، صدرها الناهد يكاد يشترق القرب الأعمر الذي لنسل على قرامها الذي يشبه التمثال الرشيق. وجهها الأسمر حلو القاطع لذني بالقرق. وفي الجو شاعت رائحة الأرض التي شققها الشمس تنظرت السماء، اضططت برائحة صاردة من هامات الخسيف الذي أخرج طرجه في نصوصات ذات لون بني في انتظار القحاح.. (ص ١٧٨).

كذلك فإن أسلوب رواية «الدمع الأبيض» له نكهته إذ كان أحد العناصر الناجحة. التي تضارفت مع العناصر الأخرى. في تقديم المناخ الأسواني؛ فهو أسلوب عربي فصيح أساساً، لكن تتخلله من حين لآخر مفردات وتعابير من البديعة المحلية تصني عليه طابعه الخاص المميز، مثل قول العمدة عن ترفيق بك الزعيم: ملعن أبوه من اليوم الذي كحسوا فيه بحر النيل، حتى يوم تاريخه (ص ١٠)، أو على نحو ما جاء في خطبة عم عربي التي تتضمن ألفاظاً مثل: مسماعله، بمعي مسائل، وقوله: «حذانا، بمعلى عدنا، وعتقوا تعملوا حاجات كثيرة، فمجموع مثل هذه الألفاظ والتعابير يقدم لنا بعضاً من أبعاد الشخصية وهو حسبلتها الثقافية، في تزوت الذي يساعد على تقديم البديعة التي أفرزت مثل هذه الشخصيات، فهو أسلوب وقوم بوظيفة غنية مزدوجة.

كذلك فإننا نستمتع من حين لآخر إلى صوتين: صوت باطني مهموم يهتف عن

للشخصية، وصوت خارجي مسموع يهتف عن المصطوب والمتوقع اجتماعياً، فعلى سبيل المثال عندما دار نقاش بين عامر وزوجته الجازية لأحد أن علاقتهما نحوه قد تغيرت، انتهت بهذا الحوار:

- على كل حال مبروك، أستأذتك لأبيت عند أملي.

ملعون أبوك وأبوس أهلك يا بنت عبد المبروك الباطل.

- ليس من الواجب أن تكوني بهوار أمي في مرض أخى زاهر يا جازية؟

- نصف نساء اللجج حولها، وزاهر في تحسن، من إلك تعرف أنني أحب أن أشرب كوب لبن قبل النوم، وآخر في الصباح، أستأذتك يا عامر.

أصرف مائتكرين فيه.. سمعت بأن إسماعيل بك، جن بك وتودين استشارتي لكي أطلقك. هذا بعيد عن شكوك وشبه الذين خفرك.

- أستأذتك يا عامر

في ألف دامية

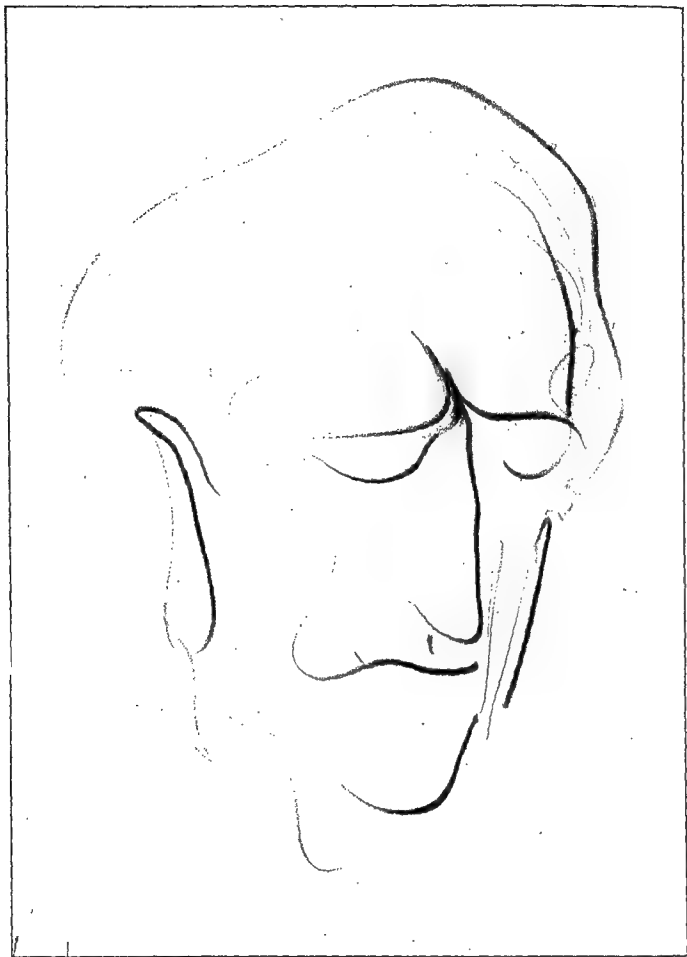
- مع السلامة يا جازية (ص ٨٥).

لما عنصر التشويق فهو عنصر ناجح ومؤثر باستخدام كلمات مثل: بهمس، سر، اخفاء.. كذلك فإن التهكم والسخرية سمة واضحة من سمات الأسلوب الروائي عند عهد الوهاب الأسواني.

والرواية تقدم لنا البديعة بأكثر من طريقة: الطبيعية: للليل، والنخيل، والمقارب، ثم عن طريق الشخصيات: لغتها، ملابسها مثل العصامة التي تكفي أحياناً لمل شراع (ص ٣٧) وهو تشبيه مستمد من البديعة. ثم هناك النظام القبلي بمسبلاته وإيجابياته، فالرقع - لا سيما في المناسبات كالأفراح والمآتم - لا قيمة له، وفي المقابل هناك روح للتكاثف لاسيما في هذه المناسبات نفسها وفي حالات المرض، وما بدا عند القبض على زاهر.

وقد تلاقى عهد الوهاب الأسواني في هذه الرواية ما سبق أن قاتنه في روايته الأولى «سلي الأسوانية»، حيث لم يكن هناك دمج بين الجانبين المسجلين والحركي أو الوصفي والدرامي أما هنا في روايتها فقد نجح في تقديمهما في شفرة واحدة، وإن كان يمكن القول إن الجانب الحركي كانت له الغلبة بدءاً من الشخصيات التي يقدمها في حركتها لاسكونها، حركتها الخارجية أي وهي تتكلم وتنفعل وتغضب وتضحك، وحركتها الداخلية أي وهي تتطور من وضع إلى وضع، بعضهم يتقدم مثل صامس، وبعضهم يستلم بل يرحب مثل الجازية.. حتى حركة الرواية ككل حتى يمكن القول إن الرواية مجتمع في حالة انتقال من وضع اجتماعي إلى وضع اجتماعي آخر، فهناك تفلن عن قيم كان الإيمان بها سالكا وبزوغ قيم جديدة مازال مهتزة وموضع نقد في ضوء القيم الغاربية.. هذه الهزة هي ما أرى أنها محور الرواية وهدفها، وأعتقد أن هذه هي الرسالة التي أراد عبس الوهاب الأسواني إيصالها لقاربه بإبداعه روايته «الدمع الأبيض».

ثم هناك أخيراً هذان المستويان اللذان تتحرك بينهما أحداث الرواية: مستوى ظاهري واقعي، ومستوى رمزي، كل منهما يؤكد الآخر ويشير إليه، وهو أحد عناصر البناء الروائي، ففي بدايات تأزم العلاقة بين الجازية وعامر بسبب طلب ترفيق بك الزعيم تطلبتا ليتزوجا ابنه إسماعيل، تظهر بقعة طوبية يابسة في أحد عروق الشب التي تعمل السقف (ص ١٨)، وعندما وصل التأزم ذروته في منتصف الرواية «زادت مساحة الطون في السقف حتى غطت ربع عروق الشب» (ص ١٠٧). وتنتهي الرواية وقد انتشر اللمع الأبيض في عروق السقف الخشبية، واتضح أنها كلها تالفة، ولابد من هدم السقف كله، وإلا امتد الواء إلى جميع بيوت اللجج، فما لبث أن تعاون الجميع على هدم السقف حتى تهاوت عروقه كأنها تراب مخلوط، وصبرا فوقها سفينة كوبرين ثم أشعلوا فيها النار. ■





# مسألة التنوير: مقتل هيباشا الجميلة

محمد علي الكردي

نحن نفهم المسألة، في الواقع، انطلاقاً من النموذج الذي حددته لنا «لوكاتش» وتلميذه «جولدمان»، كمنظومة تعبيرية يرتبط برؤية وجود تقوم على التصارع بين التام وبين البطل وبين العالم؛ وذلك بقدر ما يدافع البطل للأسف عن «قيم ومثل لا تقبل المساواة» ويقدر ما يشكل العالم نوعاً من الوجود المتفرد الذي يقوم على القتل والخذاع والمناورات الخفية، أما التاريخ، فإذنا لا ننصرون كمجرد مجموعة من الأحداث

عن مبادئ الحق وشرف الكلمة، أو من مقتل الحلاج ظلماً وعدولاً، وهو المتنازع شرقاً إلى الغرب في روحانية الرب ورحمته الأبدية.

المسألة التاريخية:

هل نحن بصدد مسألة تاريخية؟

أجل؛ إلا أن الرد عن هذا السؤال يتطلب إيضاح مفهومين: مفهوم المسألة أولاً ومفهوم التاريخ ثانياً.

ماذا يقدم لنا مهدي يتدق في مسرحيته للشمسية للجديدة؟

يقدم لنا مسألة للحقيقة المنصوبة والمثل المهذرة، مسألة «هيباشا»، شهيدة العقل وفورانيته الفاضحة عن الواحد الأسفى، أساس الوجود في تجليه واحتجابه. إن مقتل «هيباشا» الأفلاطونية أو الأفلاطونية (٣٧٠-٤١٥م. يقدم لنا صورة دامية أخرى من مقتل مفراط العظيم الذي تهرع السم دفاعاً

أو الواقع المسجلة والمروقة، فذلك منوط بعمل المؤرخ الذي يعنى، في المقام الأول، بتحقيق الأحداث والتأكد من صحتها، وحتى في هذه الحالة التي تنتم بالموضوعية البحتة، فإن المؤرخ لا يستطيع أن يخلق في حدود المامنى إذ لابد له - لكن بغير المبالغة - أن يفهم الدلالات الصليقة منها، وهو ما يفسمه بالتصورية إلى تجاوز الحدود الموضوعية، للتحقق التاريخي، موضوع الدراسة، إلى رؤيته الذاتية وقدرته الخاصة على استجلاء النوايق والخلفيات التي تتركها الأشخاص، وعلى كشف القرائن العامة التي تحكم - بطريقة الإبداعية في الأغلب - تمركز هذه الشخصيات وتحدد من حرياتهما، وهو ما يجعل التاريخ مزيجاً مركباً فريداً من الحريات المتاحة والقوانين المتعددة الصارمة.

بيد أن فهم هذه الحريات لا يتم إلا على أساس من التحرر من النظرة الرضعية التي تشي الواقع ولا تعتمد إلا بجانبه الممتنع أو الممتنع، وذلك بطرح قضايا الاحتمال والإمكان؛ ذلك أن التاريخ، في نهاية الأمر، ليس إلا حصيلة بعض الاحتمالات التي تعققت، وهذه لا تُلغى الاحتمالات الأخرى التي لم تبلغ بعد مرحلة التحقق والاكتمال، إما لأسباب أو ظروف موضوعية وثيقة الصلة بقوانين التطور وحتميات السيرة التاريخية على مستوى علاقات القوى وانكاساتها على البنى الاقتصادية والاجتماعية والقيمية التي لا يمكن إغفالها أو لتقلص عليها، أو لأسباب عارضة أو طارئة غالباً ما ترتبط بعوامل أو دوافع «تكتيكية»، خاطئة مثل قصر النظر أو سوء التخطيط، وهي غالباً من العقبات التي كان يمكن تجاوزها وتحقيق بعض الاحتمالات الأخرى التي لم يكتب لها النجاح، لا لأنها تتعارض مع القوى الموضوعية للمرحلة التاريخية - موضوع الدراسة - وإنما كونها مجرد فرص ضائعة.

وليس من شك في أن هذه اللزؤية الاحتمالية هي التي تشكل أساساً قدرتنا على تصوير التاريخ وتعدد دلالته، كما أنها هي التي تمنح للفنان - وهو الذي يدمج بقدرته الخيالية الفذة، للقدرة على إعادة صياغة الأحداث وعلى إعادة تصورها لها أو حتى الإضافة إليها أو حذف بعضها، من منظوره

القيمي، ذلك أن الفنان لا يسعى إلى التحقق من موضوعية التاريخ أو إعادة تشكيكه في صوره الفنية، وإنما يعمل جاهداً على استقرائه، في الأغلب، انطلاقاً من مفهوم العصر، وفي ضوء ما سمي «جولدمان «الشعور الممكن».

معنى ذلك أن ترجيح الفنان إلى استلزام التاريخ ليس عشوائياً، وإنما تحكمه ظروف عصره وبيئته ومجتمعه، كما يحكمه الدور أو الوظيفة التي يحددتها الفنان لنفسه في إطار عصره وفي قلب مجتمعه... وهذا يفسر لنا لماذا يخرجوه للفطاني - مثلاً - في روايته «الزيتى» بركات - إلى استلزام التاريخ الصلوكي عشية الغزو العثماني لمصر، وذلك من غير شك لنصير ضد المجتمع القديم من مشوه قساد مجتمع ما قبل هزيمة ١٩٦٧، الأمر الذي يولد في مخيلتنا ضربة مقلعة من التحليل والتخيل بين المامنى والحاضر، وأما ما يدرجه الشاعر مهدي بندقى إلى معالجة قضية الإرهاب والصراع بين الفكر المستبد والفكر السفل في بداية القرن الخامس الميلادي استلزاماً من حياة المفكرة السكندرية الشهيرة «هيباتيا» شهيدة الحرية الفكرية والعقلانية المستترة، واستلزاماً في الوقت نفسه من الأحداث الدامية التي يصطلي بها مجتمعنا المعاصر والتي راح ضحيتها عدد غير من المواطنين الأبرياء.

لنريد أن نقول بأن اهتمام الكاتب أو الشاعر بعصر من عصور التاريخ أو بقضية من قضايا المامنى لا يشكل اهتماماً بالتاريخ من أجل قناريخ أو بقضية قديمة لا خطر لها أو أثر في حياته أو في حياتنا المعاصرة، بل إنني ألتصق بأنه لولا إحساسه بظورة الواقع المعاصر وانفعاله بما يجيش به هذا الحاضر من قضايا ومشكلات، لما كان اتجاهاه إلى التاريخ ذا معنى ولا قيمة اللهم إلا إذا كان يبحث عن نوع من الهروب إلى المامنى والانفلاق على الحاضر، وهو ما يشكل نوعاً من الموت الأكيد الذي لا يخلو منه - لأسف - جانب كبير من فكرنا العربي المعاصر.

وإذا كان الاهتمام بالتاريخ لا يمكن فصله عن الاهتمام بالحاضر وقضاياه، فإن ذلك معناه أن قراءة التاريخ من قبل لكاتب المبدع لا يمكن أن تكون مطابقة لقراءة المؤرخ الذي يتوخى الموضوعية القصوى بقدر الإمكان

قيماً يصدر عنه من رأى وأحكام، ومن ثم، كان لزاماً علينا أن نرى كيف قام الشاعر مهدي بندقى بتقديم الأحداث وتصوير الشخصيات في مسرحيته عن «هيباتيا»، وما هي التحولات أو صلوغ التغيير التي أضفها عليها مقارنةً بما يؤكد عنها التاريخ المروى، وما هو التفسير الذي يتوخاه من هذه التحولات، وأخيراً ما هي الرؤية الفنية والأدبولوجية التي يضيفها على مجمل إنتاجه في هذه المسرحية، أو التي يمكننا نحن استخلاصها من تحليل إنتاجه إذ ليس من الضرورة بمكان أن تتطابق رؤية المؤلف مع رؤية الناقد.

وأول أول ما نلاحظه هو تغيير بعض الأسماء، فالمؤلف يكتب «هيباشا»، وليس «هيباتيا»، كما يحول اسم والدها الصام الرياضي والفلكي «ثيون»، إلى «ليون» ويحول اسم الأبنا التاريخي، ولعل تغيير هذه الأسماء يعنى أنها غير مقصودة لذاتها، وأن جل ما يسمى إليه الكاتب هو إبراز ما تشته من مواقف إنسانية ومن قيم رولى، وليس من شك في أن الكاتب لا يكتفى بتغيير الأسماء المعروفة تاريخياً وإنما يضيف أشخاصاً خياليين يوصى على المسرحية التي ترقى في جهرها على الحاضر من خلال بعض العقول والدلل أو بين العقل والذهن النجماتيقي لتضييق للأشياء والحيات، نوعاً من الحركة الدرامية التي نشهدنا من جهة، والتي تدفع، من جهة أخرى، بالأحداث إلى التفافق والتضاد ثم الانفراج الذي يذهب ضحية شخصية البطل المأسوي لشمس هذا في شخص «هيباشا»، وإن كان موتها الفاجع بشكل، بالنسبة لنا، نوعاً من الدماء الملتين؛ فهي صوت شهيدة العقل المستنير ظلماً وعدواناً من جهة، وشهيدة الشعب الطوب المغلوب على أمره، الذي تتدح به في النهاية، من جهة أخرى.

إن الحركة الدرامية تؤكدنا حادثة «البدوى والزانية» التي تقوم بدور «الحبيكة» (للغز الذي يجب حله) التي تدفع البطلية في سعيها للتحرر على الحقيقة إلى الاصطدام مع السلطة التزمينية (عالم اللازيف والفساد والرياء) التي يمثلها الإمبراطور «زيتون»، من جهة، ومع السلطة الدينية التي لا يمتنعها من تمله من قيم المحبة والرحمة من البهش أحياناً بالخصوم، بل وأهوالهم والتكليف بهم، من جهة أخرى.

وإذا زدد هذه الحركة الدرامية تواتراً كلما نفاجأ، في آخر المشهد الثالث من الفصل الثاني، بأن «مونوي» عاشق «هيباشا» قد أخبر «ميلاني» زوجة حاكم المدينة، في إحدى ذريات غضبه، بسر كون «هيباشا» في الأبنية المقفولة السحلية لأخت الأنبا علماً منه أن هذه المرأة صديقة حميمة لها، وهو ما يدفع زوجة الحاكم إلى تدبير خطة جهنمية تلحق بها - وهي الزانية المخضفة في دور الراهبة - تقوم على مرحلتين: الأولى دفع الأنبا إلى قتل «هيباشا» بتهمة تلويث سمعة الكنيسة عن طريق قصة «الراهبة الزانية» مع الأعرابي، والثانية دفعه إلى التماس وربما الموت حسرة وكمداً بإخباره بعد موتها بأنها ابنة أخته المقفولة.

ولا تتوقف العناصر الدرامية المحركة للأحداث عدد قصة «الراهبة والأعرابي» بسر هوية هيباشا المصرية، وهو العنصر الذي أراه يصفى طابعا إيجابياً على تضحية الفيلسوفة بنفسها، وإنما تتجاوز ذلك لجسور الكاتب إلى إسناد دور قاسى وتخديري بالغ الخطورة إلى يهود القبطالة، وذلك حينما يقرم هؤلاء بحرق مكتبة الإسكندرية بغية القضاء على تراث المدينة وصرفتها من أساندة الجامعة وعلى رأسهم «هيباشا»، وتلويث سمعة الكنيسة المصرية بهذه الجريمة للكرام عن طريق تخليهم في زى الزهين.

يبقى علينا الآن بعد تقديم الأطر العامة لهذه المسألة تصديق المصنمين الفكرية والأيدولوجية التي تتم بوئها للعواجه واللى تنهى بموت «هيباشا»، ومن ثم إندار قيم العقل والتنوير أمام طغيان الجهود الفكرية والتعصب الأعمى وأيضاً أمام المسؤولات والمسائل التي تقوم بها وتقضيها بعض الجامعات المزيقية التي غالباً ما تضامت، عبر التاريخ، مع قوى الشر والعدوان ضد لغات الشعب للكناد والمطوب على أمره.. وإبراز هذه المصنمين والذى علينا دراستها وتحليلها من خلال الشخصيات الرئيسية للمسرحية، وهي تنقسم، في الأغلب، إلى ثلاث مجموعات رئيسية:

## ١ - الجامعة: العلم والصراع بين الواقع والمثالي

تضم مجموعة الأساندة التي تمثل الجامعة أربعة أشخاص، هم «هيباشا»

ووالدها «ليون» و«رامون» و«مونوي». وليس من شك في أن «هيباشا» تقف على رأس هؤلاء جميعاً، وكأنها هذه الشخصيات كلها امتداد لها، إما وبالتأكيد الإيجابي تقيم الاستقلال الذاتي وحرية الفكر والرائى التي تقوم عليها الجامعة، وإما بإبراز بعض الاختلافات الجوهرية في مفهوم رسالة الجامعة ووظيفتها الاجتماعية حيث إن «هيباشا» تلج دوراً بالغ الصداقة وهو محاولتها ربط العلم بخدمة المجتمع والناس.

ويبرز هذا الاهتمام بالعلم التجريبي، السابق على المصراع منذ بدايات المسرحية حيث نطم أن «هيباشا» مشغولة بإعادة تجربة «هيرون» الفاشلة في تسوير المعريات بالطاقات الخيالية، ومن ثم تختلف «هيباشا» عن أقرانها من العلماء المنحرفين خلف أسوار الجامعة، فهي لا تؤمن كوالدها «ليون» بالسلق المجرى ولا بأسرار الأرقام على الطريقة الفينوغرافية، وإنما تسمى إلى ربط العقل النظري بالتجربة وتضخيم العلم بالمسرفة لخدمة الناس، ذلك أن «هيباشا» بالنسبة لها أو بالأحرى بالنسبة لروية المؤلف نفسه، ليست جوهراً قابلاً خلف هذا الوجود الظاهر وإنما من صنع البشر؛ وأن المعرفة المجرى لاقية لها في كلنا إننا لم نترجم إلى أشياء تنفع للناس في حياتهم، وهذا الجانب العلمى، الذى لا يتفق البتة مع روح الأفلاطونية أو الأفقراطية التي كانت تنادى بها «هيباشا» في الواقع التاريخي، يرد «رامون» - أى المؤلف نفسه - بطريقة جد مقنعة، إلى المورث المصري الأصول الذى تضخيه البيئة المحلية، الممثلة في الإسكندرية، على العلم اليونانى النظري البحت.

## مسألة التنوير



ولتأكيد هذا الجانب العلمى أو التعليمى للعلم - الذى لا يخلو من حلم السعادة البالغ الصداقة - تقول «هيباشا» لوالدها المربع بالأرقام:

**أرأيت الأرقام وكيف تقرر أمام الريح؟**

**لكن الآلة إن وجدت سوف تمثل يا أبتاه**

**تحريراً للإنسان من الفكر المادى وكذلك من فكر الروح**

**دعينا نتخيل كوننا نختار الإنسان الآلة فيه**

**ستقوم الآلة بالعمل الشاق بينما يتوقف للرجل والمرأة وقت**

**للعامل وقت للفكر**

**للزراع وقت كى يتعلم فيه الشعر**

**وقت للبحث العلمى لمن يتعاطى الفلسفة النظرية**

**وقت لإعادة تنظيم المجتمع البشرى**

**وقت لإعادة ما يتمخض عنه التعديل بتعديل آخر**

بالإضافة إلى هذه الروح العملية ذات المضمون الاجتماعى المتقدم، تكم «هيباشا» بكل صفات أيقيل الأساسى الصامم الذى لا يعرف اللغزال ولا يقبل المهاندة أو المسامحة؛ كما تحمل بصفة «الالزام» الحديثة التي يصفىها المؤلف عليها، ومن ثم نراها لا تتوانى في سبيل الكشف عن حقيقة «الراهبة والأعرابي» ومقتل المياد المصري «خله»، عن الاستعداد بالأثنا وتعبية العبارات الغامضة والصعق الجاهزة التي يصلحها في خطابه لتصل من المسؤولية ومواجهة الحقيقة عارية من كل رواء تمسكاً بمالم غيبى ومثالى مجرد ليس المقصود منه إثباتة المادة والحواء - إلا كان ذلك مطالباً بالفناء والبوت. بقدر ما هو تأكيد سلطة زميدية تتخذ من الدين ذريعة وسنداً للتحكم في مصائر الناس والهيمنة على سرلزمهم.

وبالتقد نفسه من الثبات والجرأة تتوجه «هيباشا» إلى حاكم المدينة «أورينت» ثم



تُصعد الأمر إلى رئيسه الإمبراطور البيزنطي «زيريس»، مطالبة بالتحقيق واتخاذ موقف صريحة وواضحة من الظلم الاجتماعي والاعتداء على حياة الناس البسطاء وشرعهم.. وفي إذ تفعل ذلك لا تفعل انطلافاً من قيم مجردة ومثل قائمة خارج الزمان والمكان على طريقة المأساة الكلاسيكية أو أدبنا الرعطي التقليدي، وإنما على أساس رؤية واقعية تقوم على نسبية الزمان والتاريخ وتحليل دقيق لأسباب الفساد والظلم الاجتماعي وآليات الحكم المستبدية منه.

وليس من شك في أن موهبة مهدي بنفك تدر في إضفاء هذه الجوانب الجديدة على شخصية «هيباشا» التاريخية ولا كان من الصعب ربطها بحياة الشعب المصري الكادح ومستقبل الأمة من جهة، وسلطانها الوقت نفسه من دورها القديم المعروف وهو صورتها دفاعاً عن مستحقات الطبقة الأرستقراطية الوثنية المائلة إلى الانحسار أمام الفكر المسيحي الصاعد من جهة أخرى، ذلك أن «هيباشا» قد تبدو، لأول مرة، في تفحصها أمام قضاة الحياة السياسية العامة وأمام تدهور القيم الدينية المنسوبة بالسلطة الزمنية والمطامع الأرمنية، بطلاناً كلاسيكية بالمضي الكامل للكلمة، ولكن ربطها بالشعب المصري<sup>(١)</sup> وإن اختلفت عقيدته الجديدة عن معتقداتها الأفلاطونية جعلناها نطعن أن مشكلة هذا الشعب ليست في الخلافات العقائدية والمذهبية، فهذه قضايا مجردة تفسى، في الواقع، النزاع على السلطة وتكاليف القيادة على الحكم سواء أكان ذلك بين الإمبراطور الممثل للمقيدة البيزنطية التي تؤمن بالطبوعيين، أو بين حاكم المدينة المزور، وبين الأنبا الذي يلمح إلى إحقاق قضيته على مقاييد الحكم في المدينة ولا يتورع في سبيل ذلك عن تصفية خصومه جسدياً، وهو ما تم سواء ضد الوثنيين أو بعض الطوائف القبطية<sup>(٢)</sup>.

ولعل إدراك «هيباشا» لطبيعة الصراع الدائر بين القادة السياسيين، وبين الحاكم الروحي للمدينة أو الأنبا، هو الذي يفسى معنى إيجابياً حقيقياً على قبلها الممرت وللصحية بنفها ليس فحسب للحرية الفكرية ورفض الزيف والمين، وإنما فحسب للشعب المصري - المحكوم عليه بدور المتفرج عبر

التاريخ - الذي لابد له أن يدرك في يوم من الأيام أن موت «هيباشا» لم يكن قط «صفرًا في كعب الحق»<sup>(٣)</sup>.

ويشكل «ليون»، عميد جامعة الإسكندرية مزيجاً من السمات الإيجابية والسلبية؛ فهو يؤمن بالبحث الفكري وقدره الأعند السحرية على حل جميع المشاكل، إلا أنه يؤمن في الوقت نفسه بقدره العقل البشري اللامتناهية ويرأها ضعفاً عند شطحات بعض الديانات خاصة تلك التي تدعو إلى التمييز العرقي، كما أن دعوته إلى عزوف العلماء عن التدخل في عقائد شعب الإسكندرية، على عكس إرادة السلطة، لها جانبها الإيجابي أيضاً، فهي وإن كانت دعوة إلى العزلة فإنها تقدم على إيمان واسع بحق الناس جميعاً في ممارسة ما يختارونه من عقائد نصرانية أو يهودية أو حتى مجوسية، وهو ما يؤكد الطابع «الكولمبوليتي» للكثافة السكانية المتفرقة.

أما بقية الشخصيات الجامعية مثل «رامون» المدرس، و«مونيوس» العضو الجديد في الشب ومصاحب لمواهب الفنية التي تهمه هي «هيباشا» فخصائص ثانوية يستخدمها المؤلف لإيضاح الخلفية الاجتماعية التي تقوم عليها أحداث المأساة، كما هي الحال بالذات الشخصية «رامون» الذي يخشى حلول ساعة «السفر» في المدينة، أي الفوضى والذبلية التي لا تبقى ولا تذر، أو لربط الأحداث وتصريكها بالنسبة لشخصية «مونيوس» الذي يقضي سر «هيباشا» إلى «ميلاني» زوجة حكم المدينة والذي يكتر عن ذنبه باقتحامه الدبران التي تلثمهم مكتبة الإسكندرية إقائاً لسيرة «هيباشا» الخالدة.

٢ - السلطة الدينية: صراع الروح والمادة ليس من شك في أن الشامل لواقع السلطة الدينية، كما يمثلها الأنبا التاريخي العظيم «كيرلوس» (٣٨٠ - ٤٤٤م)، الذي يوظفه الكاتب تحت اسم «كمالوس»، يجد نفسه أمام شخصية جبارة بالغة التركيز، وهي وإن كانت تمثل الطمرح العالي نحو السيطرة والهيمحة على السلطة الروحية وإلزامية على النساء، وهو ما يجعله بلا رحمة ولا هراة مع خصومه وأعدائه، الذين سبق لأجنادهم أن تكلموا بالمسيحيين وساموهم الولول والعدائين، فذلك لأنه أول «حاكم،

مصري وطني بالمعنى الكامل للكلمة، ولذلك نحن نتعاطف تماماً معه حينما نص بغيرته على وطنه وبرغبته الأصلية في رد إهانات الأجانب الذين حكموا مصر قروناً طويلة منذ انهيار الحكم الروماني مع سقوط آخر الأسر المصرية القديمة الحاكمة واحتلال البلاد من قبل اليونان ثم الرومان.

لا غرو، من ثم، أن يهتسل الأنبا في صلاته إلى الإلهاء قائلا: «ولصفي على إذ نطم الأجانب وجه مصر فطمت منهم ألف وجه»<sup>(٤)</sup>.

ولعل الكاتب نفسه، الذي أراد أن يوظف شخصية «كمالوس»، لإدانة خطاب العنف ومعارضة فكرة التفرقة الدينية التي لا تسمح بأي مكان - ولو كان سنوياً - لمقيدة مغايرة أو مذهب مخالف للمذهب السائد، يقع، مثلاً، في هذه الصورة وهذا الاضطراب أمام قوة شخصيته وتناقضاتها، فحين، لأفك، نرى معه ونلين حينما نرى قلبه ينبض بحب الشعب في صلاته وابتهالاته... فلنسمع ما يقول عند ذفن السباد «خلة»:

من تراب تتراب تتركب ذلك الجسد المعذب  
بينما روي تفرغ مثل أجنة الحماة

أيتها الرب الرحيم  
أنت راع، أي شيء بعد يهوزي؟  
في سراج ونخل يهز الجسد  
القصير إلى القياة  
وهي لى ماء وعطر  
وثياب سندس خضر

ثم بعد فوقي صليب بل ضياء فيه  
أزهار ورد

هنا أمضى بواي الموت لا أخشى أدنى  
مطمئن السم  
ذا أنك يا إلهي مسائر فوقي  
وتحتي من يعين ويساري... من  
أمامي ويراني

فكادى أنت إلى دار البقاء  
وأنا كلى رضاء بتماثيل القضاء<sup>(٥)</sup>

إلا أننا لا نوافق على ما يذهب إليه من عنف وثورة وغضب على كل من يعارضه،

كما تلم عليه افتقاده القدرة على رؤية الواقع بعيداً عن أقمشة الأيديولوجيا الدينية وقروالب الفكر الجماعياتي المسبق، ولعل الحوار الذى يدور بين «هيباشا» والأبنايا يدل على مدى تزميت هذا الأخير ومدى براعته فى إيجاد المبررات الواهية لعدم رغبته فى التحقيق عن موضوع «الزنايا»، ومقتل السيد خلة، «هيباشا» والتذرع بصغر سنهما، وإنهامهما بالغريز حينما تنفس عن تمسكها بالعدل.. كما يدل الحوار على موهبته فى تحرير الكلام وإضفاء طابع القسوة عليه، ويوصل ذلك إلى درجة تحوير الإنسان والامتياز بكل محارلات البحث، والتكفى عن الحقيقة؛ وينتهى ذلك بنا إلى جدال حول القدرة والاختيار والحرية والجبر، فيبرز الموقف الجماعياتي الجمت للأبنايا وعدم قدرته على الخروج من إطار الأدلة الجاهزة بينما تبرع «هيباشا» فى التحبير بين مسغريات الأفعال وتعميد المسغريات فلا ترد الأفعال الإنسانية إلى قدرة الشيطان فتسلب الإنسان بذلك حريته وتلزع عنه مسغريه ولا تقع فى مفارقة قدرة للشيطان على تحويل إرادة الله الخيرة، وتدين «هيباشا» الاقتال بين الزنايا والصراع بين المذاهب سواء أكانت أريوسية أو نسطورية أو حتى أريوجينية وبين المسيحيين وأتباع اللعراة وإن كانت لا تصفى هؤلاء من الدس والقيمة وثارة للفن والقتال.

انظر كيف يتحول الحوار الواقعى فى قضية التحقيق إلى حوار شبه «لاهوتى» لعدم قدرة «الأبنايا» الخروج من قوقعة الطباب الدينى الجاهز:

الأبنايا: (مُرحاً) أنت ريمت كنيسةنا فلما بكريلة فوب وثقاب لامرأة لانهرفا

هيباشا: لم أرم كنيسةكم لكن طابيت بتحقيق جاد

الأبنايا: لكن ما هناك أنت؟

هيباشا: هدنى.. للعدل

الأبنايا: للعدل؟ هو هدنى طول المصمر ولكن كم صرعه أنت؟

هيباشا: تسألنى ثالثة عن صبرى؟

هل يتوقف بحث الإنسان عن العدل على عدد السلوات؟

فى هذه الحالة صرى آلاف الأوامر وكذلك صرى ممتد حتى أجد العدل الأبنايا: وبالغريز يا هدى المرأة وكأنك لن يدركك الصوت!

يا سبحتى.. ليس هناك سوى الله الباقى فى هذا الكون

يطم ما لا يعلمه الإنسان العود (الرهبان يمجون الله)

هيباشا: لسا ديئاتا بل بشر وستكشف سر الكون لماذا يوقنا؟

الأبنايا: يوقكم زحف الأهوام وتلك الظلمة فى القلب والآن ارتطمسى بالصخرة حتى يتناثر رأسك عفا وشقنا

قولى ما شئت ولكن من أعطاه القدرة؟ ..... (٧)

اوس من شك فى أن هذا الطابع المركب لشخصية الأبنايا الذى يقرم تاريخها بدور مزدوج: دور القائد الوطنى الذى يلتصق بحماسة دفاعاً عن الوطن واستقلاله، ودور القائد الدينى الذى يريد أن يظهر عقيدته على سائر الأديان والشعائر الوثنية القديمة، تجعلنا نفكر فى الحكم عليه، بل ربما تجعلنا نقدر خطورة المهمة الوطنية للتاريخية المتقاة على كاهله، ألا وهى مهمة توحيد البلاد المصرية، لأول مرة فى التاريخ بعد انهيار الحكم الوطنى القديم، تحت راية عقيدة واحدة، وهى العقيدة المسيحية المنتصرة.. ومن ثم، نرى المواقف السبيلية البالغة التشدد التى ظهر لنا الأبنايا من خلالها ليست هى الدافع الحقونى وراء الأحداث الدامية التى

## مأساة التنوير



تلطخت تاريخ الإسكندرية، وعلى رأسها حريق المكتبة وقتل «هيباتيا»، وإشعال نار الفتنة؛ ذلك أن هذه السراقف لم تكن إلا فرصة سانحة استغلتها بعض الطامع الرعوية، وعلى رأسها «يهود القبالة»، «إوليا»، و«هارون»، فى الصرحوية للانحسار وبط الرهبان وتدمير المراسلات مع زوجة حاكم المدينة وشرب الأبنايا نفسه، فى النهاية، بقتل ابنة أخته بعد «تأويل» كلامه الغامض على أنه إيعاز بقتلها والتكليل بها؛ الأمر الذى يحقق الانحسار النهائى لهذه الطائفة التى ترى فى انتشار الفتنة والخراب الانحسار حقيقياً لحقيقتها الرئيسية ألا وهى ستروية سيادة «شعب الله المختار» على مصير البشرية والعالم.

### ٣. السلطة الزمنية والفساد:

تتجلى السلطة الزمنية فى أبشع صورها فى شخص الإمبراطور البيزنطى «زيوس»؛ فهو إنسان فاسد بطبعه، محدد الألق، غلوظ الإحساس، لا يقدر العلم ولا يؤمن بجسواه لأنه يريد أن يعيش لحظته الزاهية ولا يعنى بمستقبل الأمة وعرف شأنها أو برفاهية أبنائها، كما أنه لا يقدر الفن والأدب لأنه قاصر عن إدراكه كله ما يسمر على الخيرة ويتجاوز التعبير المباشر عن الحاجات المعنوية والنفقات الغريزية الهدامة، ألا تراه يقول فى سادنة صريحة:

«لكن يمجنى أكثر أن أتناول وامرأة فوق فراش خشن مثل عراج الناس

(وهامسا فى أذنه) أن تفتلس القليات كما يفتلس الثعالب دجاج الفلاحين،

أن تهمس فى أذنيه امرأة،

بكلام منط لا يمكن أن

تسمه من لوجك للفاضة الرسمية، (أ)

ومذهب «زيوس» فى السياسة رجعى مختلف يقوم على محاربة الفساد بالفساد؛ من ثم، هو يرمى إلى إثارة البلبلة ونشر للشائعات السمكرة بترويت سمعة الزاهيات عن طريق تمثيلية زائفة ومحاولة رشوة صياد فقير «خلة» ليكون شاهدا على هذا الإفك المنطى؛ إلا أن إياه «خلة» ابن الشعب الأصيل يدفعه إلى رفض عرض الإمبراطور بأن يكون شاهداً على الزنا فى بيته، فيقتله الحارس ويصبح مقتله رمزاً للشرف المرمود،

وكذلك هو يهادى التحديث والتطوير لأن نشر التطعيم يرفع درجات الرضى القومى ويدفع الناس إلى المطالبة بحقوقهم وحررياتهم؛ وهو، فى الوقت نفسه، يهادى السلطة الدينية لأنها تنافسها فى الاستقلال بمقائيد الحكم وتضفى على المائضى قدسية تتعارض مع فساد العصر، كما أنه يهادى سلطة الطعام ويحاول أن يذرع من العجاسمة استقلالها، بل استغلالها فى ضرب الكنيسة لأنه موافق فى قرارة نفسه، وبالرغم من قول المسيح: «أعط الرب ما للرب وبالتقصير مالتقصير»، أنه من الصعب فصل الدين عن السياسة، وأن دعوة الكنيسة المصرية للانفصال والاستقلال عن كنيسة بيزنطة ليست عقائدية فحسب وإنما سياسية فى المقام الأول، لا جرم، من ثم، أن يدور الإمبراطور إلى توحيد العقيدة المسيحية، وفقاً لمبدأ الطبيعة، على مستوى الصلوة الجامعة وعلى مستوى الشعب تطويلاً للمبدأ المعروف «الناس على دين ملوكهم» (Cujus regio, ejus religio) وهو المبدأ الذى ظل سائداً فى أوروبا رسماً إلى القرن الثامن عشر، وذلك لأن الدين يقوم هنا بدور الأيديولوجية السياسية أكثر من كونه مجموعة من العقائد والشرائع المسماة.

ويبدو أن رؤية المؤلف للسلطة الزمرانية تشاؤمية إلى أقصى الحدود إذ إن معظم الشخصيات الأخرى التى تدور فى فلكه الإمبراطور وتعمل تحت إمرته لاتقل فساداً عنه، فالمارس بومباس مثال للميوئنة المطلقة، فهو لا يجيد مع الناس إلا لغة الضرب والركل والبذخاة وقد يصل إلى سلك الدماء، كما فعل مع «خلعة» الصيد ومولانى زوجة الحاكم وهو يتمزج بنهباته المروط الذى يجهل أهمية إى يد سيده ويسخطه حينما يهجر بكلمة ويهرجه ويهجه وأخيراً.. إلا أن سلوكه سيئفوق تماماً حينما يصبح حاكماً للمدينة، فذراه يتحول إلى ذاهية سياسية مزرف كريف يخطط ويدير الموارمات وكيف يطمح إلى أممية سلاح للثالثات، خاصة حينما نراه يوعز إلى الشعب بأن آفة «هيباشا» التى كانت تمل على تشيولها قد انفتحت فى الماء فسمعت وأنت بذلك على رزق للصيادين من الأسماك لعدة أن نقل عن خمسة أعوام.

أما الحاكم «أورينت» فهو مثال لفرل للفرور الذى لا يهيمه إلا المصافاة على

محبته، وهو لذلك يكد قاده ويخلع من الفرع حينما تأتبه «هيباشا» مطالبة للتحقيق فى مقتل الصيد «خلعة» وشاكّة فى شخص الإمبراطور نفسه «المعز زولوس» فهى ترى فى هذا القتل تكرراً عظيماً يفرق حتى النزاع إلى دار حرل دفن جثمان ولقدما، لأن «من قتل نفساً يهجر ذنب فكأنما قتل الناس جميعاً»، وبالطبع لا يفهم الحاكم هذه اللغة لأنه يخشى حتى لشك أنه فى الإمبراطور مولى لسمته؛ كما يرى أن للقانون، حينما يخص الأمر رجال السلطة وعالية القوم، مجرد شكليات يمكن للتحال عليها بطنيق التهم وشراء الشهود، إلا أن هذا الرجل الصمكين لا يدرك أن السلطة لا يمكن أن أصلحها، وأنه لا أمان للإنسان إلا حينما على شرفه وحرصه على صيانة كرامته وماء وجهه فيها هى ذى زوجته للعينه مهلائى تخفونه مع الإمبراطور متخفية فى زى رابية، وذلك وفقاً لمخطط جهنمى أحده يهود القبالة لضرب المسيحية فى مصر ورفع الفاسدين ويزى الختم المشبوهة من أمثال «مهلائى» إلى أعلى المناصب القيادية حتى يتسنى لهم بث بذور الفتنة والفساد فى البلاد.

يتبقى رأس الأفعى، سنوان القلب «مهلائى» التى تصيد إلى أنفاننا مصورة ملائكة للفتنة والشر والفراوة من أمثال «سالوى» إنها الشرارة فى مخططه العيولانى للبحث، ذات الأدوات المتفجرة والفراز المطروقة، تحقّق للشر والازينة، ولا يهادى بها بال إلا التأكيد والذس والتدوير والموارمات.. ومن ثم، نراها تتآمر مع الإمبراطور لتفصيل قصة «الرابية الزائنة مع الأعراى» غيور مهالبة بشرافها ولأشرف زوجها حاكم المدينة، ويهدف ضرب الكنيسة السعدية الإمبراطور الناسق والاستيلاء على قلب هذا الأخير وقفحه إلى الخلع من زوجته حتى يتسنى لها الزواج منه والوصول إلى لقب إمبراطورة.. إلا أن هذه الفتنة الفريزية، التى شككت قرة مهلائى وأتاحت لها السيطرة على شخصية الإمبراطور ومكتبتها من التسلق مع يهود القبالة، فى تسج خويط مؤامرة كبرى لضرب جميع الخصوم مرة واحدة، أى الجماعة والكنيسة والشعب المصرى نفسه فى النهاية، لم تصمها من القوة للهيمية المائلة لقوتها، وهى القوة المعوا لغناء «بومباس»

حينما نقيت مصرها على يديه وهى تحاول إغرامه وقتله.

يا ترى من المتحضر النهائي فى هذه المسألة الضمنية التى قدّمها لنا الشاعبر مهدي ينفق؟ يبدو أن اللق هو الضحية الأولى لقوى الظلم والفتنة والعدوان؛ قوى الموارمات والعسمة من جهة، وقوى الجهل المائلة فى الشعب نفسه واللى تجعل منه - بسبب غياب التطوير واتعزل الفكر عن المجتمع - أداة سهلة وطوّمة فى أيدي القوى القويبة.. أما بالنسبة للمتصرسوا على مستوى المسرحية، أو على مستوى التاريخ، ففضل كنيسة مصرية هى الباقية وهى أن مرتت بفترات من العنف - مثال معظم التديلات التى كان عليها أن تدافع عن وجودها ضد أصحاب السلطة الفاشية القائمة - سوف تنتهى بقبول الحق واحضانه خلال تطورها عبر العصور.. ومن ثم، فاستشهاد «هيباشا» لم يضع هدراً لأنه لم يكرس المائضى بقدر ما فتح أبواب المستقبل لا سيما وقد ردها مهدي ينفق بمهارة فائقة إلى جذورها المصرية. ■

## الهوامى

- (١) مهدي ينفق: مقتل هيباشا الجمولة - المصحح العربى ١٠١، الهيئة العامة للكتاب، سبتمبر ١٩٩٦، ص ١٥.
- (٢) نقول «هيباشا» لزميلها «رامون» حينما طلب إليها عدم الفرج لمراعاة الشعب الذى يهدد بكتلها: «لا يرامون فأمنى للمصريين وإن ظلموا أنفسهم لأمنى للمصريين المسروقة أرواحهم» والسرقة أصابعهم والمسروقة منهم حتى الأطفال.. المصححة ص ١٢٥.
- (٣) قضية اضطهاد القبطاخرين وتسفيرهم موضوع رواية لأن نادى: هبة الصلور - ترجمة البهسلى وطبىارى - إسنارات شرقيات، ١٩٩٣.
- (٤) مهدي ينفق: مقتل هيباشا الجمولة، ص ١٢٥.
- (٥) المسرحية، ص ٤٤.
- (٦) المسرحية، ص ٨٠ / ٨١.
- (٧) المسرحية، ص ٨٤ / ٨٥.
- (٨) المسرحية، ص ٣٣.



## «السلطان الحائر» شخص ورموز

### وفاء إبراهيم

#### ف أولاً: ملخص المسرحية

هي مسرحية ثورية من فصول ثلاثة... في بنائها تشاهد شخصاً مكبلاً وقد رفع على منصة الإعدام ويجزأه جلاذ ينتظر أذان الفجر ليفذ حكم الإعدام في هذا الشخص، والمحكوم عليه يعمل تخلصاً وتهمة أنه أذاع بين الناس أن السلطان الحالي كان عبداً رقيقاً باعه هو للسلطان السابق؛ وأن

السلطان السابق ترسم في عبده الصغير ذكاء وشجاعة، فرياه على الفروسية وقده قيادة المهور، وأوصى له بالحكم من بعده، غير أن لمنية عاجلت السلطان السابق قبل أن يقوم بإجراءات علق عبده السابق الذي أصبح للسلطان الحالي، وللقانون ينص على ضرورة علق السلطان وتحريره قبل تنصيبه على الناس حاكماً، إذ إن للبعد لا يعقد له السلطان على أمراره.

فلما لفظ الناس بهذا الخبر، أمر الوزير بالنفاس أن يمدم بلا محكمة، لودفن مع جثته خبر عدم علق السلطان الحالي، وعندما يمر السلطان بالمحكوم عليه، وترفع إليه مظلمته، يأمر السلطان بالمحاكمة في حضوره، وهذا يكشف السلطان حقيقة كونه لا يزال عبداً مملوكاً للسلطان السابق، ويأخذ للشورة من كل من الوزير والقاضي، فوجد السلطان نفسه حائزاً بين «السيف» و«القانون»؛

فالوزير يرى في سيفه من هذا النخاس وغيره من الناس ما من شأنه إلجام الملوم عن كل كلام، مع إصدار بيان رسمي فيه إنداء مزيف يمكن فرضه بالقوة، ويقرر أن حجة الحق مبرورة ثابتة في خزائن الدولة. أما القاضي فإنه يرى في اللجوء إلى القانون خير سبيل لحل ذلك أمّن، ويصل حل للقانون في عرض السلطان للوعود بالزاد المالي باعتباره مملوكاً ليهوت المال، وعلى من يرسو عليه الزاد أن يمسد الخنم ليهوت المال ويملكه السلطان شريطة أن يعطه في الحال.

ويصبح السلطان حائزاً بين سيف وبغضه على الناس دين أن يأمن مضمه من الخطر، وقانون يتحداً ولكنه يحميه من كل عدوان. ويقرر السلطان أن يختار «القانون»، فيعتقد جلسة الزاد المالي، ويرسو الزاد على غانية لتصبح هي المالكة للسلطان، وترفض الغانية أن تواقع عقد الحق في الحال، ويقدم للقاضي بالمعنى والقانون، لكنها - آخر الأمر - توافق على تركيع حجة الحق ولكن بعد أن يكون السلطان قد أمّنى لبلده هذه في يدها ليخرج منه عند الفجر حراً مع صك حريته.. ويوافق السلطان على ذلك.

ويعنى السلطان ليلته لدى الغانية، حيث يعلم أنها ليست امرأة سيئة السمعة كما يتصورون عليها، وفي منتصف الليل يدير القاضي مع المؤذن حيلة للتعلم بأن الفجر قبل مرصده ليخرج السلطان من بيت الغانية، ويقعّب السلطان للحيلة وبأبائها، لكن الغانية لا تسامح في اعتبار أن ذلك هو الفجر، فتوقع حجة الحق، وتودع سلطان البلاد.

#### ثانياً: تاريخ كتابتها

كتب توفيق الحكيم هذه المسرحية في خريف عام ١٩٥٩ وهو في باريس، وعندما ترجمت إلى الفرنسية فيما بعد أصبحت بطولاً: «اخترت»

#### ثالثاً: خصائص حكم الشريعة والقانون:

١ - ثبات الحكم: نرى للقاضي يكلف للسلطان عن مزاي إقامته الحكم على الحق وليس على القوة، «فالسيف يطمى للحق للأدنى، ومن يدرى غداً من يكون الأقوى؟

فقد يبرز من الأقوياء من ترجح كفه عليه... أما للقانون فهو يحمي حقوقه من كل عدوان، لأنه لا يعترف بالأقوى... إنه يعرف بالأحق،

#### ٢ - الحاكم الحقيقي

وتثبت المسرحية خلال المعالجة الدرامية أن الحاكم الحق ليس هو ذلك المعز بالوصف للقانوني، وليس هو ذلك القاهر بالوصف العسكري، إنما الحاكم هو ذلك الذي يتصل بحقيقة الأوضاع اتصالاً مباشراً وحميماً، ويذل الناس منازلهم فيكون سبباً في حريتهم؛ الحاكم «المحرر» أهم من «المعز» و«المعزف» أهم من «القاهر»، وهذا ما قد صار عليه سلطان الحكيم، عند خروجه من بيت الغانية؛ فمع فجر في منتصف الليل يخرج السلطان جديداً، عارفاً بالحقيقة، حراً في نفسه، قادراً على تحرير غيره، ليبدأ مع فجر الليل البهيم عصر جديد.

#### رابعاً: خصائص حكم السيف والقوة:

١ - تزييف الواقع  
فالوزير أحضر للناس الذي باع السلطان للصالي وهو طفل للسلطان الراحل؛ فيقدر واقعية وصدق هذه الواقعة يريد الوزير طمسها وكبتها، فيما أن يزيّف الواقع أو يكتم، وإما عقوبة الموت لمن يجرؤ على إعلان واقع غير مرغوب فيه، وبذلك تتعرض للقوة الظلمة مع أبسط أنواع الحق للطبيعية، حتى للتعبير لحر من الواقع كما هو، فالوزير جاء بالنخاس ليستخدمه لأنه وصف للناس واقع السلطان الحالي من الرق والجوردة وأنه لم يذل صك علق من مخفوهه للسلطان الراحل، كما أن الوزير يركي لدى القاضي أن يعن على الناس - كذباً، «أن السلطان قد أعق عقاً شرعياً... وأن الوثائق والصحج محفورة لدى قاضي القضاء؛ فالوزير لا يرى من ضرر في طريقة الحل بالأكاذيب.

#### ٢ - الهرب من المسؤولية بلع الآخرين:

فالوزير فاته أن يبين السلطان الراحل إلى إجراءات علق السلطان القادم، وتصور - خطأ - أن عظم مزاي السلطان القادم كغيلة بالقاضي

عن حكم الشرع والقانون في اشتراط حرية الحاكم كشرط أساسي لازم فيمن يسود على أحرار وعدمها يكفئ الحصار بين الوزير والسلطان عن غلطة الوزير، فيقرر السلطان للوزير أنه «أي الوزير - أراد أن يخلق قم للناس لنجد الحقيقة في جوفه بتسليمه إلى الجلاء، ويعترف الوزير بذلك، ليجن غلطة بطن الرجل والحق صمًا، وحجة الوزير في ذلك، «إن قطع رأس هذا الرجل، وعلق في الساحة أمام الناس، فما من انسان، ويعتد، وجرد على الكلام».

#### ٣ - الفصل بين الشريعة والحكم:

فالحكم ثمة القوة والغلطة، وليس صدى للشريعة والقانون، فالوزير يقرر أنه «ليس من الضروري لمن يحكم أن يحصل في يده الوثائق والصحج، ولكن ما تكون مشكلة عن الحكم - في ظل منطق القوة - ليست تصري رأى القانون بقدر ما هي تصري للبحث عن طريقة التخلص من القانون.

#### خامساً: رمزية عمل الجلاء والغمر:

ويقرر الجلاء - في الفصل الأول من المسرحية - المحكوم عليه بالإعدام ظلاً وغير محاكمة، أنه لا يتن عمله التدمير إلا إذا شرب خمرًا وهذا تكون الإشارة في الربط بين غياب الحق وقطع الظلم، فليس الظلم فعل عاقل بل هو فعل غافل عن الحق، صرّبه شيء بخساره على المقل فمال بينه وبين رؤية الحق... فمتى غاب العقل أمكن إبان الظلم.

#### سادساً: دلالة الغانية:

والغانية - في هذه المسرحية - هي ملقى ثقافة الأمة وبمصلحة الرأى العام فيها فاكل بجودها ولكن يقضى عندها بمكن صدره هم يجدين عندها اللذة، وهي تهد عديم المال والفرقة ومن هذا جاءت قدرتها على الشراء كما جاءت قدرتها على السحابة.

ومن الممكن القول بأن لقاء السلطان بهذه الغانية التي اشترته في الزاد المالي، هو لقاء الحاكم بالشعب فهذه الغانية هي المحصلة العامة للشعب ككسر رؤاى وإطعامه، واللقاء معها لقاء مع «كل» أكثر منه لقاء مع

«فرد» وفي لقاء السلطان المباشر بها إسقاط للحواجز بين الحاكم للعق والمحكوم للعق، وعلى أرضية هذا المعنى يجب فهم دلالات كبحر من العبارات المتبادلة بين السلطان والغانية من ذلك قولها:

«في الواقع، يا مولاي، إنها المرة الأولى التي أراك فيها عن قرب»

«وجاءت لكاننا صديقان من عهد بعيد»

ويلتالي فإن القانون الذي قاد السلطان إلى أن يكون مملوكاً للغانية، ويكون بمثابة القانون الذي قاد الحاكم إلى أن يكون مملوكاً للشعب، وسجد - في النهاية - أن المعنى القانوني للحرية - في شخص الحاكم - إنما يطوى على تناقض مؤبد أن حرية أي كائن

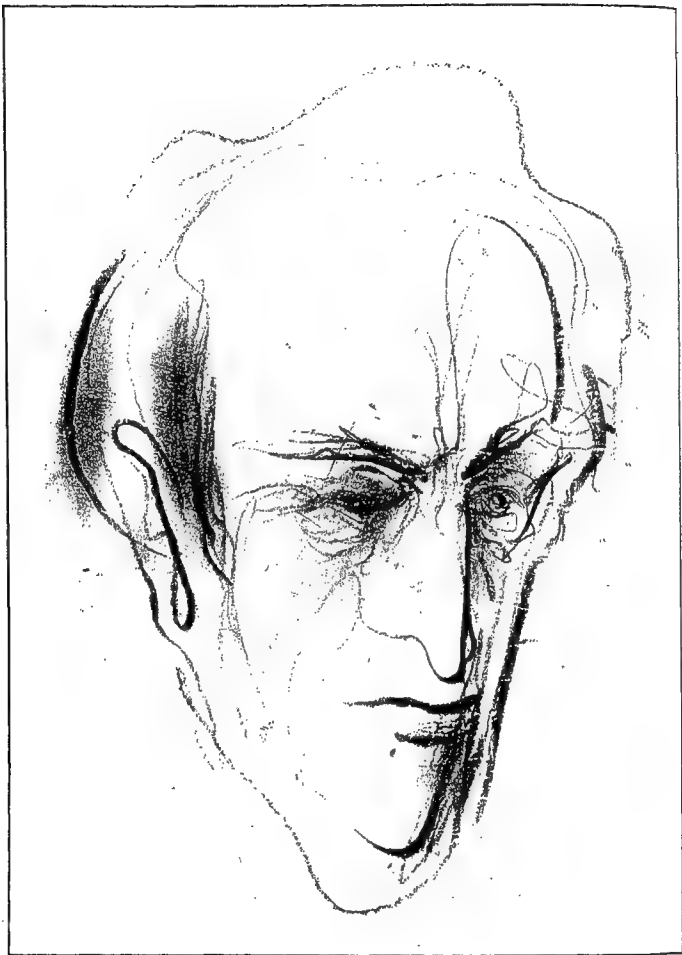
إنما تكون في أن يسرق في الموضع اللائق والصحيح، فحرية الحاكم في أن يكون مسترقاً لشعبه.

وقد نظر توفيق الحكيم إلى الغانية - في هذه المسرحية - باعتبارها رمزاً لـ «تلاقي» لكل في واحد، وهو ليس تلاقياً جنسياً وإنما هو «تلاقي» فكري، ذلك لأننا لا نرى الغانية في مشاهد جنسية بل نراها في حوارات فكرية تميز ببساطة عن «رأي عام» مطلق وبسلسلة وصديق؛ هناك حوار المزداد، وحوارها مع الحاكم كما أنها تكس صليقة قومية صادقة، تلمسها في قلبها للسلطان: «بلأنا أن نحتاج لها أبداً سلطان في مثل عدلك وشجاعتك... لا... لا تترك الحكم، ولا تعزل العرش... أريد أن تبقى سلطاناً، كما

أنها تؤكد المعنى الثقافي لملاقاتها بالرجال وهو - بالتسالي - ما يؤكد فكرة «التلاقي» الفكري، الذي يجعل من الغانية ممثلاً للرأي العام، فهي تقول للسلطان حين سألها عن صحتها للرجال «تتولى صحة الرجال من أجل أرواحهم لا من أجل أجسادهم».

وعندما يخرج السلطان من بيت الغانية مع فجر جبه القاضى يبرز في منتصف الليل... مع فجر يندلع في ليل بهيم يخرج السلطان فيكون هذا الفجر ليس مجرد إيلان بمواد يوم جديد، بل هو إيلان بمصر جديد، فيه كعب للحاكم إلى جانب الحرية مصرفة جديدة ومباشرة بالحقيقة، لقد عرف أن الغانية امرأة فاضلة شريفة، فأمر وزيره قائلا: «على أهل المدينة أن يحترموها.. هذا أمر» ■







## الحداثة الروائية

### نبيل سليمان

أمل بهذا الصدد من التوكيد على أن هذه العناية ستكون قاصرة وفقيرة كلما غلقت عن التعالق البليوى بالحداثة الروائية العربية.

لقد ابتدأت (المحاكاة) هنا مع المستودات، وفارت فوريتها منذ السبعينيات، وإن يكن ملحوظ ما قد أخذ يرتسم منذ قرابة العقد. ويستكون في صودة إلى ذلك، أما الإشارة الاستهلاكية فهي إلى تواضع المساهمة للنظرية النقدية والفكرية كلما تعدد القول

ولكن كان الغرب الأوربي، فالأمريكي، يطرح هذا بقرة ودوساً، وإن كان الأمر يصل اليوم ما بين ذروة يابانية وقاع هندي مثلاً، فإن ذلك يمتالق بنوياً بالاعتصاب والتخلف والتخفيف، وبوطم، الزمن، وبالحمولة التراثية الطرية والثنية، ليغدو السؤال - عربياً - سؤال قرن ونصف، ولوغدو بامتواز سؤال القرن الحادى والعشرين.

من ذلك كله، وعلى منواله، ستكون العناية هنا بالحداثة الروائية في سورية، وإن

ق تهديد:

بروى أن شاتويريان هو أول من استخدم كلمة المداثة Modemite عام ١٨٥٩، فمن يكون العربى الذى فطها أول مرة؟ ومتى؟

بحول السؤال بالانقباس على الكلمة، ويصمى الدلالة، ويقلب فى أجناب للمباة، ويتمذهب، ويتخصص فى حدود الأدب أو الفلسفة، ويترامى بين التجريب والتحديث والتجديد والمعاصرة، والتغريب.



بالحادثة الروائية، وإلّا أرسل بعض الكتاب بعض الشفارات، فالشعرون على الخصوص يفرض نفسه بقرة.

والإشارة هنا أيضاً هي إلى أن لا أقدم بهذه المداخلة كناقدة، بل كروائي عاش (الحكاية) منذ بداية السبعينيات. ولويس هذا التوضيح إحصاءاً، سوف تظل تشكر منه هذه المداخلة، بل تؤكد على غرقى في الرواية مذ غرقت في (مداخات الشرق) متصفاً للمناويات، بعدما حاولت في اللقد كما في الرواية طوال خمسة عشر عاماً. والتوضيح بالحقائق أو التوكيد هو على أني أقدم بخنق في المشهد، كواحد من حاشوه رواية وثقنا، فأمل وأسوق ما لطف خبره، وأنتظر ملوفاً من يثق ويغري.

ولعل البداية تكون أصح أو لوشرت على ما يصفى الأمر القريب باليوم، والعام (القفاي أو السياسي أو الاجتماعي...) بالخاص (الروائي)، ومن أجل ذلك أهدى إلى ما أرسل ياسين الحافظ مذ مقدين في سؤاله التالي: وكيف أمكن أن نجد بمزارة أو مقابل الاقتصاد كالاقتصاد للفناني، أكثر تأخراً وأشدّ فتراً من الاقتصاد العربي، ثقافة، وأيديولوجيا وسياسة على درجة ملحوظة من الحداثة، فضلاً عن ثرونها وتقدميتها<sup>(١)</sup> ومن أجل ذلك أتابع أيضاً للتشخيص اللاحق للحافظ في قوله: «في البلدان العربية تجمعت القوى التي تريد نفسها تقدمية التحريض للثقافات، ورضيت بحداثة قشرية، توضع فرق التقليد وعقدت مصالحة مثله مع، بل أسهمت في بحث التقليد وتجهيده. في حين أن الحداثة والتقليد تقيمان ولا يتصالحان، في ذلك أن الأولى تنحصر حول المستقبل، في حين أن الثانية يتمحور حول الماضي... أضيف إلى ذلك أن الفكر التقليدي الجديد العربي لم يعد في الفكر الأوروبي، ما قبل البورجوازي، ما يدعم توجهاته المحافظة والسلبية، ويستمر منها قناع حذلة كاذب ومخادع..»

بدون العقلانية والليبرالية والعمالية لا حذلة ولا كبرية في الرعي<sup>(٢)</sup>.

تزامن حديث ياسين الحافظ مع محبوت أوفونس السجل في الحداثة بمومها، وبالأسبى منها خاصة، وللغري بالأنص، وما بين السبعينيات والتسعينيات

تواصل القول في الحداثة بمومها. هكذا استهل سعد الله ونونس التسميات بحدوده من الحداثات البرانية الاستبدادية الأنظمة العربية، مموزاً بينها وبين الحداثة الألبية والقفية، وملاحظاً أسراج الحداثة الزائلة التي أركت الفكر<sup>(٣)</sup>.

في الآن نفسه نقرأ لجمال الدين الخضور أن الحداثة مفهوم بالي تركيبي وحجمي، لا صلح ولا قطعي، بل تكاملي استمراري وجدلي. وهي ليست مركبة من بناء واحد (الثقافة) ولا صلا جهرياً أو جماعياً، بل صفة لالة للكتلة الاجتماعية في لحظة محددة بنسبة إلى المازن الطوري الصاعد، وتضعف لقوانين التلزم الكمي<sup>(٤)</sup>.

وقبل لويس والخضور وبعدما تترار مساهمات حق عهده ومحمد جمال باروت ونهم الواسي وسولم في هذا الشأن، وصولاً إلى مساهمة همد الزبقي عهد للث، وترجيحها نوع الزمان المسأري، والفاضة (حلازة الروح) للفرج من أسر هذا الواقع، إذ بلغت حداثنا بتمهيرة. حذا ترفض فيه الأراضي المتقدمة وجود جيش عربي، لأنها تتطلع إلى المستقبل من خلال حذلة الجيش الأمريكي، وبما أن الحداثة قدر عصرياً، فليس لنا من خيار سوى قبول الحداثة الإسرائيلية بوصفها مظلة لحداثة الغرب الذي غدا أمريكا بدوره...

هكذا استعقت أزمة للثقافة الوطنية كسواها من الأزمات، فاستعقت للثقافات التي جاءت بها ولادة الحداثة العربية. والمصادفة. في السوق إزاء ولادة الحداثة الأم في الصلح. أما الولادة من جديد فتختلف البدء من درجة الصلح، والتأسيس لفقد الدولة والمؤسسات جميعاً، والجمع العربي أن يولد ثانية إلا عبر فترة وطنية شعبية ديمقراطية في مواجهة الترفع الأمريكي للقاء<sup>(٥)</sup>.

كذلك يقدم سؤال الحداثة في أصله ويومه، وإذ يتحدث في الرواية في سورية تقوم (حكاية) خاصة، فما هي؟

#### من العلامات الصائبة:

هوذا الأشدك السبكر للرواية والقصة للتصوير منذ ألفت الستينيات بالشف الحذلي نذكرها تاسر وهائي الراهب ووليد

إخلاصي وحيدر حيدر. وكل ذلك في حاضرة الشغل الحذلي للشم، ومنذ السبعينيات سوف ينفذ هذا الأشدك، وإطاراً مع منى القصص التصويرية في ممارها الحذلي الخاص، ومع أطراف الأزمة الشعرية.

وهي ذي رواية روايتي (شقاء البحر الباسي) لوليد إخلاصي و (الشموس) لهائي الراهب تتواصل مرمياً في السبعينيات، بأسماء ونصوص جديدة، كما تكثر وتطور شغل الرواد. ويشهد السبعينيات مثل هذه الثورة في الرواية التقنية أيضاً، أما الحداثيات فقد شهدت ذروة ذلك كله، وصولاً إلى ما لطف منط روائي جديد، ولا يصح القول به إلا أن يكون عربياً، ولكن، وقبل الوصول إلى هذا الذي بدعت به الحداثيات وألفت التسميات. وسكون عردة إليه. ترسم علامات الشغل الحذلي للروائي في سورية، منها:

١ - تعدد تقديم المفهوم، سواء على يد الروائيين أو القاد. فكان للتصوير الرواية وحدها من يكلم، أما اختلاط العمل على مستوى المفهوم فقد كان هو نفسه واحداً من عوائل تشكيلة.

٢ - الغماسة والصلب والذاتية المرسومة بالدرجسة.

٣ - التقنين (من التقنية) وتمازج البحث الجمالي.

٤ - الشغل بالزمن واختزاله.

ولا تخفى صلة هذه العلامات بما ساقه هنري لوفيفر في الإرهاب الحداثي وفي أروم الحداثة. ويمكن إضافة علامات أخرى مما يخص بأصحاب التصور، ومن ذلك التوهم بإمكان اختراق الفن للحياة من الفرج، أو هزيمة من رسوا أن يكونوا لنهاء الشهد أو ترويع الآخر الحذلي وغير الحذلي، أو خلط الحداثة بالمالية، أو الرطانة والتمذهب... فهل كانت الحداثة الروائية بذلك نظماً كاريكاتيراً للثورة الكلية المنجزة التي لم تنجز، كما وصف لوفيفر الحداثة الأوروبية بزمها<sup>(٦)</sup>.

لقد شدد محمد جمال باروت في تشخيصه لأروم الحداثة العربية على وفرجها ضحية لأروم أيديولوجية، إذ مخبت النخبة

الحداثة كأيديولوجية لتقدم الاجتماعي. كما شدد على الزعم الأنطولوجي الذي أنتج نوعاً معصراً من المعرفة الفردية الباطنية، تكسول الرويا والحدس<sup>(٧)</sup>. ولئن كان هذا التشديد يحد صداه الأوسع في الشعر، فبالصدى يتحدد أيضاً، وإن بآثني، في الرواية، مقابل ذلك تدور مقاربة عن الدين المتاصرة أكبر مخاطبة للحداثة للرواية في سورية، حين رأى أن الحداثة لمربية برمتها ليست عربية، بل هي تقليد للحداثة الأوروبية، وهي حذلة للكنزفصال الانعزالية التي تعيش ولا تملك، ويقترِب المتاصرة أكثر من شخص في الحداثة الشعرية الزائدة، حذلة للنهضة للشعرية، صلة الإرادية للحداثة، وذلك بالخطوط الصيق لنقل شكل الآخر الحديث والحق به، وبالتركز على تحديث الشكل، مما ولد ثنائية الشكل والمضمون، لينتهي بالحداثة كموضة وكإرهاب<sup>(٨)</sup>.

ليس هذا أيضاً ما خلق بالحداثة انمازكية؟

#### من المتجزئات:

يجار ما تقدم ما يظب عليه السلب، وليس نصيص أن يفسى ذلك، فالأروية هي للفصن والمرواجية، للتقدي، ويهدي من ذلك يضمن رسم علامات للفصل الحداثي الروائي في سورية:

١- تهشيم للمعتمد السردية. مثلاً كان من قبل قمع المعتمد الشعري - وما يحويه من تكسول الزمن الروائي، ونهاية خطوطه واستقامته، كذلك، فرط وتفكوك الحكبة والمقيدة، والانتقال منهما إلى المروايل والأفعال الشخصية المتقاطعة.

٢- الإفلاحة من التقنوية السيميائية، من لغة للكمبار والسبناوي، من الإضامية والتعظيم، من اختصار الزاوية وإبتكارها واللعب بها، من المولفاج، من الدرامية والشهيدية. وفيما يتصل بالأخيرين ليس لنا أن ننسى المشرع، ومنه كذلك الاقتصاد في التدكور والموار.

٣- تهشيم الطبيعة السلطورية للمعنور الثلاث (الغائب) في السرد، ولصارو عموماً، ويزور الصمير الأول (المتكلم)، وخاصة في صياغة جديدة للسوري في الرواية، ويأني هذا أيضاً الفلاعب بالمتماثل.

٤- الاشتغال على الموروث السردية الحكائي، وعلى الشعبي الشفوي منه.

٥- تخلف المكان من حضوره الشعاري أو السواحي أربلاغي، وتخلقه عبر مفهوم التصفاء.

هذه العلامات، شأنها شأن سواها ما يتحصل بالتقنية كالوصف أو اللغة أو الشخصية.. هي موضوعية ومحايدة كما يحدد رولان بارت، ولذلك نجد للرواية التقيدية قد شرحت مبكر لدى بالحداثي في التقيدية، ومثلنا التاسع لذلك هو حنا مينه، كما يتصادى ذلك في شكل حسن صقير، وعلى العكس أيضاً: يتسواتر في الرواية الحداثية ما هو تقيدى من التقيدية، وخاصة في السرد، وأحياناً في الشخصية، كما ذلك بعض أعمال بديع حقي وخوري الشعبي ووليد إخلاص وعبد الله حجازي، مما سبق لي أن سميت منذ مطلع الثمانينات بتقيدية الرواية الحديثة<sup>(٩)</sup>.

ليس ذلك شأن التطور والتحديث والتدراك والتفاعل بين التجارب والأجيال والمراحل، ما يتعاقب منها وما يزامن؟

إن هذا التساؤل لا يخلو عن التطلع والتقطعية، مما أحسب أن روليني (السلة) وجرماتي قد فطناه، وما تؤكد تصوير السريات الأخيرة لكتاب جدد ومخترمين، مثل طوم بركات ولحلل النصصى وعلى عبد الله سعود وخالد خليفة.

#### اللغة والشعرية:

لكن العلامة الأكبر والأعقد تدور في اللغة والشعرية.



فَحَتَّ وطأة الحداثة الشعرية، واللكاك من أسر الرواية التقيدية، واستجابة لنظر لغوي مصتب، وربما تغير ذلك أيضاً، ساد مفهوم خاص لشعرية الرواية يحد في شعرية اللغة، بما يعنى ذلك من لعب الشعر الحديث. اللريى منه والمالسى - بالمجاز والاستعارة والكناية، وما يحويه أساساً من علاقات جديدة بين مفردات جديدة ومجددة بما لا توظره لليلغة التقيدية.

هكذا، وعلى يد الرواد، وأكثر فأكثر من نصن إلى نص، جاء رهان الرواية الحداثية على البلاغة الجديدة المتعاسة في الإنشائية الجبرانية، وشرع القصوص برفع للغة والصورة، بإطراد مع مؤن التقينين: الكثافة والصانبة.

وعلى الرغم مما تحقق بهذا الرهان من إنجاز تصويري وتخييلي، إلا أن ذلك ظل في حالات كثيرة يفارق الطبيعة الروائية، كما كان الأمر مع الرواية التقيدية وإنبلاشة التقيدية، إذ لا فرق في المسألة بين البدر الذي عرفته هذه الرواية وهذه البلاغة سواء في التفصيص أو في استفاضة اللغة على الشخصية والوصف والسرد والموار.. وبين البدر الذي عرفته الرواية الحداثية بدعوى الشعرية، سواء في التفصيص المتعالي، أو التوشية والتزيق والاستفاضة التي تهول الشخصية والدلالة، من دون أن يجدي التل بالمتعاسية الجديدة والثالثة الجديدة، بل وعلى القصوص من محلول تلك المتعاسية وهذه اللانقة.

لقد تطلب الأمر قرابة ربع قرن ما بين مطلع الستينيات ومنصف الثمانينات قبل أن تتجلى للظن طبيعة اللغة الروائية، وطبيعة الشعرية الروائية، بل الطبيعة الروائية برمتها، فيما كانت القصوص تتخلف بهذ وتلغات وتعار، تسبق النظر كما تتحكم عليه أو ترتكبه به وتاريخه، ولم يكن تحقيق ذلك - كما لم يكن ما سبقه - بعيداً عن المسار التقدي بالتسارته وتعمجاته ولهاة خلف حذلة الآخر وفورته على سلفه التقريب، ويصفه عن نفسه واصطلاحاته ومصداقته في القصوص وتماليه عليها وإرباكها لها وإرباكها بها، وصولاً إلى حالة أرقى كما تدل جهود كثيرين في العقد الأخير، وليس على مستوى النظر فحسب، بل على مستوى التطبيق أيضاً.

هكذا تكشف السرد الأحادي الصوت والندبة في الرواية الخفوية وفي الرواية الحديثة مما. وماذا يؤكد هنا هو الأخيرة، فتدبني الإشارة بقوة إن إلى ما تكلف منذ عقد. على الأقل - من فوارق بين الصوت الأحادي والندبة الوحيدة والدلالة السطحية والطبيعة المهيمنة للكلمة الشعرية، وبين تصدئة الصوت والندبة وانفتاح الدلالة والطبيعة الاجتماعية للكلمة الروائية<sup>(١٠)</sup>، ولعل الأمثلة هنا قد نهلت في الدرس الباخيتي، وفيه الأصل التاريخي الاجتماعي للكلمة الروائية بإزاء الأصل المطلق للمعالي والمعنى للكلمة الشعرية، والذي أخذ يتغلغل، فيما بات يقوى في الشعر من أمر السردية في النقد الأخير<sup>(١١)</sup>.

والطبع، ليس الأمر بهذه البساطة، وما تحقق ليس بهذا الحسم. بيد أن سهم هو أن شغل آخر قد ابتدأ في النصوص وفي النظر، تميز فيه التعددية النوعية في الرواية. ولم تعد الشعرية معه، كصبة إلى الشعر، غرساً روائياً أو قيمة روائية، فالشعرية بهذا الصبغة تحي الشعر، أما الشعرية الروائية فصبها هو الأدبية، أي أن شعرية الرواية هي أدبية، وهذا ما يقلل القول في عناصرها جميعاً. وليس في الشعر النثري وحده - نقلة أخرى وكبرى.

لقد شخص إلياس خوري في منتصف الثمانينيات أن لغة النص - وأضيف: الرواية - هي المشكلة الأكثر إلحاحاً في البناء القصصي - وأضيف: الروائي - بأسره، للعلاقة بين السرد والحوار، الصلابة بين التعدد الحكائي، للغات المختلفة في اللغة للوحدة...

ومن العولم التي حاول الكتاب، يحدد خوري: لغة السرد ولغة الحوار، ولا تقوئه تلك اللغة للشعرية التي تصبو للحوار بين عناصر النص المختلفة، كما تصبو الفواصل بين الكاب والرواية والشخصية الروائية<sup>(١٢)</sup>.

إنها الأوامر من جديدة ومن عجب: برهاها وإرهاها! إنه تصور النظر وأحاديته هي شعرية النص، مما كابدت القصص الرواية والنقد طويلاً، ومازالت تكاد على يد كثيرين، بإزاء النقلة الحديثة التي حقق كثيرين، يقوم ما لعل لتصلط الرواية للحري الجديد.

إنها (لشاعرية) الصناعية التي تقلد الشعر في تلك اللغة الرومانسية الصناعية التي استخدمها الروائيون في رواياتهم، كما يبرر بالشعرية عز الدين الشاذلي، مؤثراً استخدام كلمة الشاعرية هنا على الشعرية. فهل تتشكل (لشاعرية الرواية) من الحالة والشعر كما يتابع الشاذلي السؤال؟ لنقرأ له: لقد دأب بعض النقاد القراء على تطبيق مفاهيم شعرية مأخوذة من الشعر على الروايات، هذه المفاهيم تنطلق من شاعرية بعض الصفحات والجملة في الرواية، حيث يتم التناقد بانقطاعها من محور الرواية ليعرض جمالياتها كجمل منقطعة عن مشهدها، وذلك باستخدام الألفاظ الساذجة التي يمحى تنجيح (للفواصل المتناقصات) التي تخلق قوة<sup>(١٣)</sup>.

وفي وقت مقارب يحى القول بالحدثة الكهربية من غالي شكرى في تشخيصه لشعر من للشاذلي الروائي الحديث، للنثري وغير النثري<sup>(١٤)</sup>. ووجه أيضاً تشخيص فيحصل دواج للكتابة الجديدة وتوسيعها للاعتراف للنثري في قراءته للتجربة الروائية الحديثة ليوحد من أهم أصلاها، هو إدراج (الغراف)<sup>(١٥)</sup>. ولقد مر بنا تشخيص محمد جيسال ياروت لوهو الأنطولوجي في الحدثة الشعرية، وإن كان جماع ذلك أقل تطبيقاً على الرواية الحديثة في سرورية، إلا أنه يظل صالحاً لتشخيص بعضها، وإن الإضافة إلى تجربة حيدر وحدها تكون كافية.

لقد وصل وهم الشعرية في اللغة الروائية إلى غاية الإصانة، وهزج الأنفاد، وغلة الغناء. والتعابير على التوالي هي لفريرال غرول، إدوار غراف، حلمي سالم، إلى الكتابة الإشراقية، إلى عناق الصوفية والماركسية. وجز ذلك ما جاز على الكتابة للفرد في الخيال، ويوصى الخيال والملمية والأسطورة. وفي الآن نفسه، ليس لشكر أن ينكر ما آلت هذه التجربة المعقدة والفرقة من تخلص لغة الروائية التقليدية من التباس والمحدودية، ومن خروج باللغة الروائية إلى قنات جديدة، ومن تعبير لبايع جديدة فيها.

### في الدلالة التاريخية:

لا ريب أن ما تقدم سيجاني بعض التفاصيل، ويقصر عن خصوصيته بعض

الخصوص أو بعض الكتاب، وأنى لاستخلاصات أو تصنيفات أن تقدر على الإحاطة الدقيقة الشامة. فذلك يكون الزمان على سمة الخطوط والملاحظات الكبرى، مما تطرد مسحة بقدر ما يتوافر مع التجربة الحديثة الروائية - لتقدير أيمت - العربية، ويقرر ما لا يقل عن الدلالة التاريخية.

ومن أجل هذه الدلالة يلاحظ أن التجربة الحديثة للرواية التي أعقبت زميتها في الشعر، وأشتبك مع زميلتها في النص، وزامات زميتها في المسرح، لم تلبث أن أعقبتها زميلة في السينما والفن الأدبي، ولم تكن الفنون التشكيلية بعيدة عن هذا كله، كما أن للفنون الزمنية محدودة بالمسافات المحدودة.

وهذه السلسلة الحديثة الإبداعية جاءت في مناخ لم يفقاً منذ بوليفيت يتأزم وينكسر على سائر المسنويات.

إن هذا التشارك بين التطور الإبداعي والتطور العام، إذ يؤكد نقص التفرق بتلازهما التواكبي، فإنه يؤشر إلى العودة الكاملة في التطور العام، مهما يكن الانقطاع والرماد، ومهما تكن التعقيدات والتعرجات في هذا التطور وفي التطور الإبداعي، إنها العودة / النشأة من جذوات / شاربات تهاج الصلابة إليها من أجل عهد وضيء. وفي هذا أقراً ما أقبلت عليه الرواية الحديثة من العامي واليسومي، ومن عناية بالذات وتصال على الآخر وعلى الواقع، إلى آخر ما سبق ذكره أو ما فات من سلويات وإيهابيات وست جميعاً هذه التجربة بالتراديفية.

### المرحلة الأولى في التجربة الشخصية:

أما بالنسبة لي، فقد أقبلت على كتابة روايتي الأولى (بذخ الطوفان) بحمولة دنيا من مضمون الحديث. لكن ما كان ظاهراً وما كان كامناً من تلك الهموم أخذ يصطب على سرياً وبقرة، ومن كتابة روايتي الثانية (السنج) إلى تالياتها (تلق الصوف)، وفي ذلك الصنعت أقراً اليوم محاربة فائضة وخاصة (السنج) في أن تستارع الشعر الحديث، بالأحرف تصدئة للنثر، وفي هذا الصنعت أقراً اليوم محاربة (تلق الصوف) في جملة البناء الروائي، وفي أغلب مفرداته.

في هذه الرواية كان همي الأكبر أن أكعب بخير الأسلوبية التي كتبت بها الروايتين

السابقين ويوفور الأسلوبية التقليدية التي كانت سائدة، والتي كتبت ومزالت أحب. وإلى ذلك كان همى الأكبر أيضاً في أن أمتنع لتمثالي الروائي إلى التجارب الجديدة في الكتابة الروائية العربية والمالية، سواء ما كتبت أحب منها، أو ما كتبت أفقر قراءة الرباب، أربما كتبت أتألمه كي لا أبدو مختلفاً أو مقصراً أو جاهلاً أو تنقيداً.

هكذا صارت (تج الصوف) لشعر في فاضتها على نحو ما فطت (السجن) سوى أن الأولى ثابتة المضارعة في اللغة، ولعل ذلك هو ما جسد بالانحياز مع لمصرين شمعية (١٦)، بيد أن لهم المحللي المضاعف جاء أيضاً بالانحياز مع كتابات شخصية، وأحبب ذلك أنه كان تالياً مبهراً إلى هذا العنصر الأساسي من عناصر الكتابة الروائية الحديثة، أسمى: التناص.

لقد كان ذلك عام ١٩٧٣ (تاريخ نشر الرواية التي كتبت عام ١٩٧٢)، وتضمنتني الآن رواية (الزنى بزكات) لهيتمان الغيطاني، والتي صدرت عام ١٩٧٤، مطعة عن التناص مع شبكة تاريخية، فكان من أبرز علاماتها الحديثة الكبرى والرائدة.

أما ضغط لهم المحللي على جملة البناء الروائي لـ (تج الصوف) فقد أسفر عن إفراغ الأسرار الروائية، بما في ذلك صوت الراوي في فاضتها الرواية وخاضتها. وكان التؤمن هذا برهانية الإسكندرية وموارس، هكذا راحت كل شخصية في (تج الصوف) تنقل السرد بضمير المتكلم لغة لغة وعلى نحو متصاعد ومتقاطع ومتوازي معاً وهكذا تطعت كيف يكون الراوي والسارد شخصية وحسب من شخصيات الرواية، فخطا من قدرته الكلية الألفية في السرد التقليدي، لتضمن الشخصية بصيات حياتها الروائية.

ولعل هم الخروج من إطار الرواية التقليدية، والخروج على المناخ اللغائي والسياسي والإداعي الذي ساد بعد حرب ١٩٦٧، هو ما قادني إلى أن أحببت (تج الصوف) مغالباً تلك الحرب وذلك المناخ، من دون كلمة واحدة تذكر حرباً سوى في الإهداء، ولأني كتبت أشكك في أن تكفي إشارة الإهداء وحدها، فقد جعلت للرواية في طبعها الأولى، بعد عنوانها الرئيسي عولاً آخر هو (ما كان من السلطة والسافرين حين

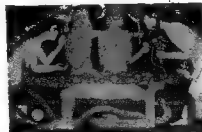
سقط اللجج في الصوف على وطني)، وكنت حسيت أيضاً أن مثل هذا العنوان الطويل سوف يوقر علامة مختلفة أخرى للرواية، لكنني ما لبثت أن حذفتها من الطباعات اللاحقة.

### المرحلة الثانية:

كذلك كان الأمر منذ ١٩٦٩ إلى ١٩٧٢، أعني: سنوات كتابة تلك الروايات الثلاث، أما سنوات النشر فكانت بين ١٩٧٠ و ١٩٧٣، لكن ضغط لهم المحللي تضاعف كما تضاعفت همومي الأخرى، للكتابي منها وغير الكتابي. ولعل ذلك فرصت ألفت إلى النقد، وخرقت في القراءة، وللمراجعات والصراخ الثقافية، وفي عيش أحسب وأعتقد فأحبب وأصدق، وقد اقتضى ذلك أربع سنوات قبل أن أعود إلى الرواية، ثم رأيتني أغرق في كتابة (المسلة) و (جرماني) التي سبقت إلى الظهور عام ١٩٧٧، فيما تلغى ظهور (المسلة) حتى عام ١٩٨٠، وقد أعدت كتابها خلال ذلك، وظلت أنظر فيها وأعدت مرة بعد مرة، حتى في البروفات المطبوعة، وأكثر مما فعلت في سائر ما كتبت حتى اليوم.

لقد كانت تجربة حاسمة باللبس إلى ولعل جلون الكتابة وحده هو ما قادني إلى هذه المفارقة في اختراق جملة من الصمرات السياسية والجنسية والفرية، كذلك المفارقة في التجريب في أغلب مفردات وعناصر اللعبة الروائية، وبدلاً بالوطن الذي استلمت فيه اللحمت والفشل والتاريخ.

من المؤسسة العسكرية إلى حرب ١٩٧٣ ونحوها في حرب الاستنزاف وقصص القنوت والمؤامرات والانتساب والتحرير والسلام،



إلى الشبكة المعقدة الخطابات السياسية والأيدولوجية، الحزبية وغير الحزبية، إلى الشبكة المعقدة لتجسم الاجتماعي في تدرجه وتناقضه وصراعاته ومصلحه وعلاقته، إلى الشبكة المعقدة للزدر الذكر والأنثى في جسده وثقافته ومواطنيه.. هكذا، حاولت (المسلة) أولاً، و (جرماني) من بعد أن تقرراً وما تكديان، فكان لتكديهما لتلك الشبكات كما كان تركيبهما، كانت مغامرتهما وكان جلونهما، وفي الحسبان أن مثل هذه المغامرة ومثل هذا الجلون من علامات حداثة الرواية، وليس كل حداثة روائية. ولعل التذكير على أن العدالة حدثات قد تلغى كثيراً في هذا السياق.

\*\*\*

كيف تكون الجهادية في وجه السلطان السياسي والاجتماعي والقيمي أيضاً. روائية؟ كيف يكون اختراق الصمرات روائية؟ هل تكفي الشجاعة أو الشفافية أو الصرخ باليومى والمخلص والماضي؟

في (بنداح الطوفان) كان التطلع بخاصة السلطان الاجتماعي، وفي (السجن) كان التطلع للسلطان السياسي، أما (تج الصوف) فلعلها تطعت لسلطان قبي لتدري وروائي، وبالطبع، لم يكن الأمر كسماً لن يكون باستمرار، على هذا النحو من التجريد، إلا أن الأسئلة السابقة، مضغوطة بالهم الحديث، كانت قد جعلت الأمر أكثر وضوحاً وصعوبة وتعقيداً في آن، لكن الكتابة سمحت بي، أجل، ومن دون أية غشامة لغوية، وبالضبط، ذلك ما كان من الكتابة الأولى حتى الكتابة الأخيرة للمسلة وجرماني، ومن دون أي استهداف مسبق أو تمكّل. وهكذا سوف يغدو لقاش غلاباً مع كل رواية تالية، بخاصة مع (منازل الشرق).

### التناص والتعدد في «المسلة»:

لم يكن في حصصتي النظرية عن التناص غير أقل للتقليل، وعلى الرغم من أن نظرية التناص هي ولجنة للتصنيف اللغائي من هذا القسرون، وعلى الرغم من أن العالم كان في السبعينيات قد شرع يصغر ويتقصر من النظرية. إلا أن صحنها بالشفافة كان لازال يبدنه التأخر صحناً أو عقيداً. أليس هذا ما كان مع البثوية؟ أليس هذا ما كان مع نقد النقد؟

أما التناص نفسه فقد تأخر الإبداع الباحثين فيه عتيداً قبل أن يخلص بالبنوية في الأدب منذ السبعينيات، وفي مطالعها، فيقتل حديثها من المستوى اللساني والسمعي إلى المستوى السمعي، إلى المستوى الدلالي والأوطني. ومنه الأندلسي-فكراجم القتل بانطلاق الصر، ويقدم ويخمد سرياً هناك وهذا القول بالتناص للنص بين نصوص الكاتب، وبين أحدهما ونصوص أخرى أدبية وغير أدبية، وبالتالي: تفاعل الأجداس الأدبية والكاتب غير الأدبية للجنس الروائي، وصولاً إلى هجانة هذا الجنس، وانسحاب القول ببقائه، واستواء علامته للكبرى في تمديد الأصوات وللغات، وفي الانفتاح والتجريب.

والعودة اليوم إلى (المسلة) تتلقت أساساً وثائق جمة نخص حرب ١٩٧٣ وسواها من مكررات شخصية أو كتابية سياسية وثأرية أو تراث بردي أو شعري، أو شعر مفرج أيضاً.

وكان أمام (مسلة) بالتالي ذلك السبيل الذي سمحه لناقالي ساروت - (البحث)، وهو ما لم يكن يصبني حتى ذلك الحين، إلا أن (المسلة) راحت تتوسل (البحث) وسواه لتتجوز تخلصها مع التوصل الغربية بلا خوف ولا تكلوس.

تلك كانت تبرئني الأولى مع (الرواية) في الرواية، وسرعان ما تلاهت الكتابة بأشكال التناص: تمديد السبيل، تقطع وتضمن، مما يعثر لبعض نقادنا المتأخرين أن يروا فيه سبقاً نقدياً تراثياً إلى التناص، وبين الرواية والمنشآت الأخرى. ومنها للشعري - راحت الكتابة لتلاعب بالمستويات اللغوية لتتاهم مع طبيعة الشخصية وطبيعة التناص أو الحدث أو الحالة، ومن هذا كان - على سبيل المثال - لما دوسم بالكتابة، لما وقى حضور الضحك - حضوره القوي، كما كان حضور ما للأنهال أو التناقض للشعري في سبيل ما تلبه بعلامات الترتيب، ما سبق إليه صنع الله إبراهيم، ليقم به آخرون، كما لمق هو بالسابقين من غير الحرب.

### الصوربة والضمائر:

إلى جانب التناص وتمديد اللغات والأصوات، كانت «المسلة» تجرية أخرى تتصل بالصور في الرواية، وبالضمائر.

فالرواي يمان لسمه الأول فقط، وهو اسمي الأول نفسه، لا، لم يكن ذلك إعلاناً، بل انتزاعاً مطفاً، لتلف الآن بإجلال أمام تجرية غالب فلسفاً، لبتداءً من (الفاسين).

هذا الالتباس بين اسم المؤلف واسم الراوي ليس بالالتباس المهم فيما بين الرواية والصوربة، ولا في السورة للرواية أو الرواية السورية، إلا عدد من يستحسن القول، أو تنقسه عددٌ من.

ليس عسراً أن يشار إلى أحداث شخصية تتصل بي في «المسلة»، أجل، إن فيها من ذلك، كما كان في روايتي الأولى، وكما سبني في (قوس بيكي) و (مزاكم مكررة)، بيد أنها أحداث وحسب، شأنها شأن أية (مادة) روائية (خام).

ولم راوي (المسلة) قد ضاعف الالتباس إذ تقدم بضمير المتكلم، لكن ذلك قد يكون أعانني - وكما يفترض عادة بضمير المتكلم أن يكون - على تمثيل أكثر حرارة ومحمية في مقامات شتى، وقد تكون ذلك أيضاً ما يسر للشعري - نسبة إلى الشعر - أن يطلع في مقامات شتى، لوضيف مستوى لغوي أعني، أما تفرير حرية أكبر للعب السبيل، ما يقرن عادة بالضمير الأول، فلا أصعب أنه كان كذلك، لا في (المسلة) ولا في (قوس بيكي) التي كتبت من بعد بعشر سنين، وبما للناص الوحيدان اللذان كتبت بذلك الضمير رعد.

ففي الأزمع أن الرواية حاصرات استقلالات ضمير المتكلم الرواية المعتادة، بالعوار، وبمطلبات التناص، وبما ركب التحليل من عناصر أولى في حدث أو علاقة أو رحلة أو مشهد، وكان ذلك مضمناً كي لا تتخضع لذلك الصادرة أو الكتابة، كي لا تسقط أي من هاتين التائين على الموضوع، أو على الأقل كي لا يكون ذلك الإسقاط مبهطاً أو فطحاً، ولم أتابع في «المسلة» ضمير المتكلم إلى ما يزيد التباسه بالسوري حين يسبق الزمن، أما ما جاء من ذلك في (قوس بيكي) مما اقتضاه النظام للرواي العام، أو جملة البقاء، فقد جاء في تنفيذ الفقرات/التنصير.

ولذا كان ضمير المتكلم في المعتاد شاهداً، كما يذهب رولان بارت، فقد كان بالنسبة لي مثاراً، ولأن كان هذا الضمير، بحسب بارت، أيضاً، أقل روائية، ولعل الأكثر

مباشرة عندما تظل العكابة دون المراجعة، إلا أن «المسلة»، وقوس بيكي، لعبتا على التناص بين المؤلف والسارد، وهذا ما يصنع بتعبير بارت نفسه الانشغال بالذاتية، أي الموضوعية الروائية المدمجة (١٧).

### «جرماتي»:

أما في «جرماتي»، فمئة عناصر أخرى، أجملها فيما يلي:

١ - التركيز على الأفعال الصغيرة والثرارة الحوافز، لتأني الأفعال الكبرى على نحو آخر، بخاصة ما يتصل منها بتناقض العيش إثر الانسحاب الإسرائيلي، وفي مجرى الصراع على بناء جرماتي الجديدة.

٢ - تفقيت الحدث مما اقتضاه ما سبق كما تأني منه. ومثل ذلك كان اختفاء أرواح الزمط القوي، وكانت غلبة الجملة القصيرة وتوترها في السرد والوصف والحوار.

٣ - كتابة السبيل، ابتداءً من الفقرة أو المشهد، ولتتاهم بالنص كله، ولذلك يتم في الآن نفسه الوصف والحوار والفنولوجي، ويتشظى وتتصارع الشخصيات والأفعال، ويتشظى الزمن، بخاصة كلما نصل الأمر بالعناصر الروائي، أي بزمن الانسحاب وما بعده.

ولكن كانت «جرماتي»، قد نالت «بنداح الطوفان» في شخصية نابيهو نداء القيسيات ومطلع الستويات، فما هي اليوم، وبعد أقل من عشرين، نذاري حاضرين الفاضلات والسلام والانسحاب والبناء/الصراع الذي يلي، فهل هذا هو أيضاً نداء المستقبل القريب على الأقل؟

### المرحلة الثالثة:

في مطلع الثمانينيات انطلعت، رواية هائي الزاهي (الريام) بما اجتذبه الرواية التحقيقية على يد صديقي إسماعيل وفارس زيزور، ما شاعت تسميته بالرواية التاريخية أو التاريخة الروائية، وليس نأ أن نسي هذا ما رادت إليه من ذلك بعض النصوص المثالية مثل «مكتوب التوساط» لخوري الذهبي، والفهد لحدود حيدر.

بالفقال كان أغلب الإنتاج الروائي العدائي يعكف على الزمان يعطي الزم من أن الزمن كان قصيراً جداً - ثلاثة عقود بالكاد - فقد أصرح إلى ذلك الشغل برمته السؤال عن الزمان والتاريخ، والتقريب لذلك الآن أقسام: هل صارت - ألف ليلة وليلة، واليهام

الراهب روية تاريخية، لأنها اشتملت على حرب ١٩٦٧ هـ! كانت رويانا وقايا حور، والمستنق، لحنا منها رويانين تاريخيتين لأنهما اشتملتا على العقود الأولى من هذا القرن؟ أما «السلة» و«جرماني»، والثلثان اشتملتا على حرب ١٩٧٣ بمعهما بثلاث سنين، فهل هذا اليوم تاريخيين؟

لقد توقفت بعد كتابة هاتين للروايين قرابة سبع سنوات عن كتابة الرواية، شغلي خلالها النقد والموش والسؤال القلق عما أجهزت في روايات خمس عبر مرحلتين قصيرتين، وأكبر من ذلك قلقاً وبهراً كان السؤال عن خطرة تالية ومرحلة أخرى.

في تلك اللفتة كانت قد اجتمعت لدى حصوله ما للخطر في أمر الرواية بين التاريخ والراهن، لكن الكتابة تحت ذلك جانباً، وأقبلت فيما لطفة بين مرحلة ومرحلة، فكانت «مزامم سبكر»، «نفس بيكي».

واشتملت الأولى في التاريخي والسوري بمردها إلى التسمييات وملح التسمييات كالتاريخيين الأوليين، «بنداح الشروان» و«النسن»، أما «نفس بيكي» فاشتملت أيضاً في السوري والتاريخي، ولكن في قضاء آخر، يتراعى بين الثلاثينيات والثمانينيات، ومن أمثالي والكونفولر وبلجيكا والشارقة ويرت إلى دمشق وحلب وولفس، وإثر ذلك مضت الكتابة إلى ما لطف مفضلها الماسم ومغامرها الأكبر عبر «معارف الشرق».

فبذل ذلك، ومعه، كانت قد اكتملت خماسية هود الرحمن منيف «مدن الملح»، وكانت قد صدرت «وأيمة لأعشاب البحر» لمجهر حيدر، و«الذلال» لهاني الراهب، و«جزبان من المصولات» لغوري الذهبي، ومثلها من «رياح الشمال» لهاد سبرين، ولصوف يتواصل هذا الخط الروائي في التسمييات فيما صدر لعهد التكميم ناصيف وفواز هداد ونادية خوست وجمال الدين الخضور ويحصل غرثس ووليد إخلاص، وروما سراهم ما لم يتح لي متابعتها، ومن جديد عاد سؤال الراهن والتاريخ، وسأخلته السابقة، يتخاصم بالرواية التاريخية والتأرخة الروائية وبالهراب من الراهن.

شعر أن السؤال نفسه جدد وتعمق في التشغل الروائي، المحللي منه والتقليدي، وأم بعد الأمر أن يعرود هودر إلى الليرة

للجزائرية مثلاً، أو أن يعرود فواز هداد إلى نهاية الثلاثينيات أو إلى نهاية الأربعينيات.

وعلى الرغم من أنني كتبت «معارف الشرق» ومحاولت قرابة للفترة الروائية للثمانينيات وصولاً إلى اليوم، سواء في سورية أو في المشهد الروائي العربي كله، على منوه ما تمس لي من حركة الرواية العالمية، على الرغم من ذلك فأنني بتأثير تهيؤاً في الإجابة عن ذلك السؤال. ولشأن نفسه كان في صدد الأسئلة الأخرى التي تحصل بالرواية، بشغلي وانشغال سواي فيها، وبالتقد أيضاً، بخاصة ما يتعمور من هذه الأسئلة حول المحلة للرواية، وما لطف منعطف روائي عربي جديد ابتداء منذ عقد (١٩٨٠).

هكذا أتابع مشدداً على أن الأمر لم يكن، لا في الرواية الصداقسية ولا في الرواية التقليدية، هروباً من الراهن، لا في سورية ولا في المشهد الروائي العربي الذي أذكر الآن من تسميياته من السغرب (مجاور الحكم) لماسم حميش ومن مصر (غريطة، لرضوى حاسود)... ولا أدري إذا كان من أهم أن أسطرده فأذكر من السغرب أيضاً «منمنمات تاريخية، لسهل الله ونوس».

على التقدير من دعوى الهروب، كان الأمر وما زال حيدراً في الذاكرة من أجل استعواء الراهن والتأسيس لمستقبل، كان بضمير سليم دولة جرامة في الذاكرة، وبالتالي: واحدة من الاستجابات لتعقيدات الراهن، ويح لهم ذلك السؤال عن المشروعات الفكرية التي توارثت في التراث العربي الإسلامي وفي تراث النهضة القريب، كذلك السؤال عن المشهد السياسي والاجتماعي وذلك الحركة الحثيف والإفلاس والتمطاب الأصولي للجلجل، مما تراقق منذ عقد مع الزلزلة العالمية التي عجلت بحرب الخليج الثانية ونهايار الاتحاد السوفياتي... إلى آخر المبررات التي تميل اليوم.

وفيما يخص المحلة للروائية يرتسم المصوران اللتان منذ منتصف التسعينيات:

١ - المتابعة المركزة على حميلة عدي السبعينيات والتسعينيات، حيث ظل بعض التشغل حبيصاً/ ظلياً في إطار ما سبق تنقيحه، سري أن الرؤية تضاعفت واديكالية واستغرافية ومأساوية.

٢ - التمسى إلى مغامرة جديدة، وفي هذا سأنصل قتيلاً.

## المنعطف الروائي الجديد:

في أكثر من مقام عبرت خلال السنوات الثقيلة الماضية عن أن هذا (المحور) إذ يحلر في الذاكرة الجمعية، إنما ينهض بالتأسيس الكلاسيكي للثاني، والأخير، للرواية السورية (١٩٨٠)، وبرزت لهذا التأسيس بد (مدن الملح) كما برزت للتأسيس الأول بد (ثلاثية لهيب محبوس)، ولا يغيب عن هذا الإدعاء ما صرح به آخرون، بازراء أو بالتهناج، من قوة جديدة للرواية التقليدية أو من تحديث لهذه للرواية، أو من تقليدية الرواية المعاصرة، كشخص يهاني أو يقصر عن تعقيدات وثراء الواقع الروائي، مما تبدي في هذا المحور.

حين أرسلت ذلك التعبير كنت في استراحة بين إنجاز الجزئين الأولين والأخريين من (معارف الشرق). وكان مشروع الرواية قد أخذ يتطور، ومطومات الكتابة فيه قد أخذت تصفر، ومن بعد ذات، كلما تصني لي، على أن أفكر بصوت عال فيما فلتت، وفيما يجرى في المشهد الروائي (٢٠٠٠)، ولم بعد التعبير (التأسيسي الكلاسيكي الأخير) كافياً. بل بات واحدة من علامات منعطف روائي يتعزذ وهو يتخلص من ترجيح ما تحقق خلال ربع قرن على بد. الزواد خاصة، بخاصة من ترجيح أوامم المعادلة ما تقادم منها وما يجد. ولعل التصور الثاني أن يكون مغلوباً في بلورة ما تحقق وما يجرى، مؤكداً أنه بعض ما علمتني (معارف الشرق)، وعلى أنه بما يطوى عليه من فترات ينادي الكتاب والقاد للحوار فيه وتصحيحه وتصحيحه وتطويره، ولكن ليس - للثقة - بالقفز فوق التصور، ولا بدافع اللوات والطموحات وحدها.

## ١ - صدمة المحلة والراقية:

خلال عقود محدودة رجعت صدمة المحلة كل شيء، وماذنا في حيدرو الرواية، فمن الضروري أن يظل حاضرنا ما جرى تصحيحه حتى الآن من ساب ومن إيجاب، من مجازات وأوهام، وكما في النقد، كذلك في الرواية، بدأ الأمر منذ قرابة العقد كأنه صدمة جديدة للراقية. تراها وأصوات كما المحلة حذات؟

أما ما طرأ مع صمدية المحدثات من نقىء، فخلته شأن ما طرأ مع الواقعية أو سولاما من تاريخ الرواية القصير، حيث بات - بالصنى البارئى المشار إليه سابقاً - ألوات موضوعية محايدة، وسوى ذلك بات قاصر عن الأسئلة التى جنت أو تراكمت حتى انفجرت منذ عقد، سواء بحرب الخليج أو التفكيكية أو الأسلوبية أو الصلابة الأوربكية الإسرائيلية أو إقبال الشعراء على كتابة الرواية، إلى آخر ما يزخر به الإبداع العربى والمائى.

هل من المصادفة أن يصدح فى المغرب محلاً منذ عام مسرت تهبب العواصف وأخبرين بالعاجلة إلى صمدية الواقعية، أو بابتلائها فلا؟ وكيفما يكون الأمر، ألا ينضج ذلك على كل ما تنطق مع صمدية المحدثات؟

## ٢ - الشخصية:

مرّ حين أخذ فيه الخطاب الروائى المحادى العربى - ومنه السورى - يردد التشكك الشكلانى بمفهوم الشخصية الروائية، مما ابتداء منذ مطلع القرن ثمانىونى، ولم تواصل حتى عقد قرون، وكالمعاد، تأخر الصمدى العربى عن الصمدى الأوروبى، لكن التراجع السورى ظل رقابة شكلانية حذائية وإعية، وتطرق بها بعض النقد، وبأقل، بعض الرواية، وتفتت التجديد فى لصوص.

وفى الآن نفسه، فإن هذا التشكيك وسواء مما رافق التمهيد المحادى للرواية التقليدية، على مستوى للشخصية وعلى سواه، لم يلبث أن أسفر عن تكوين آخر للشخصية الروائية، يصح فيه التصور الأحداث لها، والذى أسرع إلى تجاوز المفهوم الشكلانى، إذ أفسح للتلقى فى تركيبها، فلم تعد خلقاً ناجزاً للنص وصاحبه، وبغيت بالتالى علامة، بدائها ومولداها، وجاء مفهوم الفاعل الروائى، يدفع بالشخصية الروائية إلى أفق يتجاوز إمكانية البطل النسبى والبطل الإيجابى كما يتجاوز إشكالية توحيث الشيء ونفى البشرى مما عبرت عنه زماناً تجربة الآن رهب جريئة ورفاقه، وكل ذلك على سبيل المثال، ما الذى قدمت فى الشخصية، مدارات الشرق؟ أهى حقاً الاستحارة عن البشور والإقبال على الجماعة عبر المهمين واللكرات؟

لقد كان ذلك واحداً من الأسئلة الأولى لكتابة هذه الرواية، ولطه بومسعى اليوم أن أقول إن مسارقة بطولية الفرد أو الأسرة أو

الزقاق أو الحارة من مآلوف الرواية التقليدية والمحدثية، إلى رحاب بطولية (الجماعة)، كانت هى الركن. وليس ذلك بمقتضى عرفت للشخصيات لخطوية (الثانوية)، بل بمقتضى عشرات الشخصيات الفاعلة، عشرات الفاعلين وليس الأبطال. ولا يخفى العبء، والحدى هذا، إلا إذا كانت الرواية غير محمية بتفكير الفصوسية والحصن لكل شخصية، وعطف لى تتوازن للرواية، وقد تأتى على نفسها جراح ذلك، ولست أخفى القبطة بما يبدوله ويتولر فى هذا السبيل، ومن آخر ما قرأت منه رواية (ذلك الزبور)، لأسامة غظم، إذ رجعت خصوصية وحصنوا لأكثر من عشرين شخصية فى حدود مائة وخمسين صفحة، فالعبدة ليست فى الحجم ولا فى الأجزاء. وأقول ذلك، و«مدارات الشرق» تتحدثنى بصفتها الألفين وأربعمائة، ومطها تفل أجزاء روايات خيرة

الذهبية وعهد التكريم ناصيف وهاد سوريس، هذا فى سورية، وسوى ذلك فى سواها، وحسبى أن أشير هنا إلى إبراهيم الكوكبى، على أن هذا الاستطرد إلى الحجم والأجزاء بعد القول إلى ما سبق فى الزمان والتاريخ والتأسيب الكلاسيكى الثنائى والأخير، فضلاً عما يستدعيه من قول آخر فى للتناص ولغة الكتابة والصغرى فى الرواية، وليس أخيراً: فى إشكالات التلقى.

٣ - بالمفهوم الجديد للشخصية معنى من الذكر الاجتماعية إلى المعرفة الروائية، ومن التفرّد إلى الكثير، سواء عبر شخصية واحدة أو عبر مائة، كذلك معنى - بل بسبب ذلك - إلى تعددية الأصوات واللغات.

٤ - المحفر فى للتراث السردى العربى، وهو ما دعوته فى «مدارات الشرق» بالتفريعية، حيث البداية الروائية، بمعنى الترحال والقضاء المفتوح والهجرة والتجوير والسفر والغامرة وبكارة الروح والمكان. وعلى التقدير هنا على الأقل بتجربة هاتى الراهب فى «ألف ليلة وإيلان»، وبشكل خاص: برواية خيرة الذهبى التحولات.

٥ - التصيد والاستمرارية كآس للفن الروائى. ومن ذلك يكون فرط الحكوة والترداد السردى ونشاط العواطف وحاكمية الانسجام الموسيقى.

٦ - تتطابق ضيوضه الكتابة من الضيوض الاجتماعية والفكرية والروحية، من الضيوض

الصحية والكونية، لكن كتابة جديدة وقراءة جديدة، فالشفرات التى لهذه الكتابة الروائية تنادى القراء التى توليها، وتلتقى فى دلالاتها، بعيداً عن المآلوف فى الترجية أو للروية بالصلى أو الأوجى القاطعة.

٧ - إنها الكتابة الروائية التى تلتقى وتتجدد وتتحد وتتهجن بالعامى فى الحياة والخبرة والحكمة والمقصود والسكرت عنه والمضى، وسواء فى اللغة - وهذا إشكالية عروبية قاطعة بعد ذاتها - أم فى الأغنية والمثل أو الأسطورة ولعب المسجلة، لم فى تركيب للشخصية والفصوسية والكمية الصحية...

٨ - من يربط بإحكام بين ضمير الغائب والضمير الكلاسيكى أرى أن أكثر ما رأى رولان بارت فى هذا الضمير، سواء كوسيلة أولى لسطرة الكتاب على القارئ، أو كعلامة على مسياق واضح بين للكتاب والمجتمع، أم كمرآة لى تتألق، لم كإرتان لمفهومين مختارين للخلق... وصولاً إلى أن ضمير الغائب هو لكبر من تجربة أدبية، هو لى بشرى يربط الإبداع والتاريخ أو بالوجود، ومن نونه سكون المعز عن الوصول إلى الرواية (١).

من لقد ما يريد أن ضمير الغائب يجعل الرواية ديكتاتورية، والمصدر إليها. ولقد هذه الدهوة لصوص جمّة. ولكن الديكتاتورية والأدوية الروائية لويستاً رفقاً على هذا الضمير، بل ربما كان ضمير المتكلم ساحة أكبر لهما، وثمة لصوص جمّة تزيد هذا الادعاء، ولأنى كتبت «مدارات الشرق» خاصة بآ أنفد على الجهر بما يرسله النقد أيمناً أقوى فأقوى، من أن أمر الديكتاتورية بالأدوية ليس كذلك، وبين يدى للكتاب من التقدير ما يمكنه من محاصرة التناغم فى الرواية أو السارد، فضلاً عن أن الأس هو فى مفهوم الكتاب للرواية وللكتابة ولنفسه.

وإذا كانت محسرة السارد مسألة إجرائية، فهى تتأس فى مفهوم بعينه، وهذه المنفردة تغدو فى الضمير، وليس فقط بالتلاعب بالمتنات الثلاثة، ولا بتوسل حوار.

## خاتمة:

على الإفصاح بأن ما تقدم يود فيما يود أن يشير إلى «ما بعد المحدثات» فى الرواية العربية، ومطها السورية، ومن دون أن يلتبس ذلك بما بعد المحدثات، لدى الآخر (٢).

هل يكون ذلك هو المتخلف الروائي العربي الجديد؟ وماذا يكون إذن هذا الذي طرأ في العقد الأخير؟ إلى أية لقاء مضى، وإلى أي مستقبل روائي يشير؟ وماذا في ذلك من قرامة نقدية لهذا الصغار الروائي منذ الستينيات حتى اليوم؟ أم أنها الأوهام ومحب؟

لقد اقتضت علي كتابة ما تقدم مشغولا بهذه الأسئلة، وبهذا أصرح بها أخيراً، وأساسى أربعة نصوص لكتاب جديد هي «موجز تاريخ الباشا الصغير» لفهصل هنري تش، «اختبار المراس» لعلي عبد الله مسعود، «ذلك الربيع» لأسماء عظم، «رقصة المرأة» لفضولة، لجمال الدين الفضول، وقد صدرت جميعاً بين عامي ١٩٩٠ - ١٩٩٤.

في هذه النصوص تتجلى أصوات جديدة، كما يتجلى ترجوع ما للحداثة الروائي الأبيق، واستمرار لمتجزاة، للفكرى والفكرى مضطغان علي «رقصة المرأة»، وسؤال التاريخ والرواية يستمد بها، والتفصيل بين جلونه في «اختبار المراس» وفي الشطر الأخير خاصة من «موجز تاريخ الباشا» حيث يستمد بجديّة أكبر سؤال التاريخ والرواية، وفي هذه كما في «ذلك الربيع» يستمد سؤال الشخصية للكورة، ولكها للفضاء وخصوصيته، وفي «موجز تاريخ الباشا» يتفجر العاصي والشعبي، وفي «ذلك الربيع» يخلق الشعرى - من الشعر - في اللغة الفنية والصورة الجديدة الطرية، كما يخلق المعرعى في الحوار. ويتقدم في هذه الرواية كما في «موجز تاريخ الباشا» الفضايات والأمصوات والشعبية. وفي الروايات الأربع يسهل الزاهر ويسأل المستقبل. بل إن الدكتور/ الدكتور في «اختبار المراس» ليداعي عالماً مآل الباشا صغير في رواية كوشن، حين غدا عثمان العثماني، وبات لكل من الديكتاتورين فزاعته ليام البشري. ولأن ساعده إلى هذه الرواية في مقام منفصل، أكتفى بهذه الإشارة، وبالإشارة الأوجز إلى هذين السامعين من جديد الرواية في سرورية: السامع الأول كما صبرت عنه (طائر الصوم) لعلوم بركات ر «القطوعة» لفلول التسمي، حيث تجريه جريه وجديد في السري والروائي، وإصليح للثاني كما صبرت عنه تجربة علوم بركات، من بين الشعراء الذين يسرهم إلى الرواية،

وحيث تجريه جريه وجديد في شورية السرد وفي كثير مما سبق من للتأص إلى التاريخ إلى التعددية إلى القضاء... وإذ تعود الإشارة إلى ما سبقها، ألا يقرى قول ليداعي فيها إلى حلقة أخرى، إلى متحلف، إلى ما بعد الحداثة الروائية في أقل من ثلاثة عقود؟

والن كنت أقرأ أصحاً لهذا القول في بعض أعمالى الأولى، وجلاءً أكبر له في «مدارات الشرق»، فيأني أطلع إلى القصد الروائي، للشخصي منه والعام، ملائقياً إشاراته إلى مغامرات أكبر وجنون أكبر وعقل أكبر، وما يحذر لذلك القصد. وهو كخبر- أسبق للنسب الروائي إلى الواقع البسيط والمعد إلى المعادى والعمى، إلى نقد إن وتيسر على الحداثة الغربية، إلى المتحلفات والمحابب والجزئيات النفسية والاجتماعية والثقافية، إلى الكيمياء والتجريب، ولأن الطلع إلى الروائي وغير الروائي، الشخصي وغير الشخصي، ليس تفتاً معزولة ولا متطيرة، ويتأسس في زمن بعينه، ويصل إلى التفرع البادى والمشرين، لذلك ويسرأ لأريد من الحناء وخاصة مع بهرمان الأمريكي: نحن بحاجة إلى ماركسي، حداني، ليس فقط لأنه موجود، بل لأن لديه شيئاً مميزاً ومهماً وقوله، وماركسي يستحق أن يحدثنا عن العدالة بمقدار ما تستطيع هذه أن تحدثنا عنه، والمزاوجة بين الماركسية والعدالة تذهب الجسم المعرف الصلبة في الماركسية، أو تطفه على الأقل، وتضع الفن والفكر الصديدين صلبة جديدة.

إن: لابد من الكشف عن العدالة بوصفها واقعية عصرنا، أيكون ذلك صيغة جديدة؟ ■

#### الهوامش

- (١) ياسين الصافى: التجربة التاريخية للفتيا، دار الطليعة، ط ١، بيروت ١٩٧٦، ص ٣٠.
- (٢) ياسين الصافى: الهزيمة والأدب، دار الطليعة، ط ١، بيروت ١٩٧٦، ص ٣٢٧.
- (٣) انظر: فتشبا وشهادت، العدد ٢ صيف ١٩٩٠، ص ٢٢.
- (٤) انظر: البسيف ٧/٧٧ صحت حولان: الحداثة وروس الثقافة.
- (٥) عبد الرزاق عود: الثقافة الوطنية/ الحداثة، دار المستقبل، حلب ١٩٩٥.
- (٦) هنري لوفيفر: ما للعدالة، ترجمة كاظم جهاد، دار ابن رشد، بيروت ١٩٨٣.

- (٧) انظر: مجلة اللقاء، نيسان ١٩٨٩.
- (٨) عز الدين المناصرة: جمرة اللص، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان ١٩٩٠.
- (٩) انظر: الرواية السورية، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٢، ص ١٣٠. ومن أجل تفصيل أكبر في العلاقات الحداثية للرواية يمكن العودة إلى الفصل الثاني من هذا الكتاب.
- (١٠-١١) للمزيد في ذلك انظر: نبول سفيان: لحظة السرد والقد، دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٤، الفصل الخامس: جمالية الكلمة الروائية، كذلك الفصل الرابع: شمعية السرد وسردية الشعر.
- (١٢) انظر مساهمة إلياس خوري في: دراسات في القصة القصيرة، مجموعة كتاب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٦.
- (١٣) جمرة اللص، مكتور سابقاً، ص ٤٥٨.
- (١٤) مجلة اللقاء، تموز ١٩٨٩ العدد ٦ لمام ١٩٩٢.
- (١٥) فتشبا وشهادت، العدد ٦ لمام ١٩٩٢.
- (١٦) المزيد حول الشعر وتجربتي الروائية يمكن العودة إلى: لفظة السرد والقد مكتور سابقاً، ص ١٠١-١٠٣.
- (١٧) رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد بودة، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٠، ص ٢٢/٢٣.
- (١٨) إضافة إلى كثير مما وصل بهذا، والذي جاء في كتابي (حوارات وشهادت)، دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٥، يمكن العودة إلى الفصلين الثالث والرابع من: لفظة السرد والقد، مكتور سابقاً، ولعل العودة الأهم تكون إلى الشهادت التالية:
- الرواية والذات: مشفورة في مجلة الرافد، لشارقة، تموز- يولية ١٩٩٥.
- الكتابة تقرأ ذكها: مشفورة في مجلة الصعرة، دمشق، حزيران- جويلية ١٩٩٦.
- حوار الأسماء: مشفورة في السامع الثقافي لجريدة الثورة، دمشق ١٩٩٦/٣.
- الرواية على إيقاع الحرب والسلام: ندوة اتحاد الكتاب والصحافيين الفلسطينيين، دمشق ١٩٩٥/٥/٢٨.
- (١٩) أكثر الإشارة هنا إلى: حوارات وشهادت، مكتور سابقاً.
- (٢٠) قصص السابق.
- (٢١) رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، مكتور سابقاً، ص ٥٢/٥٣.
- (٢٢) ولقد سبق لي أن كتبت في كتاب لفظة السرد والقد فصلاً بعنوان: ما بعد الحداثة في الرواية العربية.



# الإيفاعات والبروكات

١٤٤ الأدب النسائي الإفروأمريكي، ترجمة، السيد إمام. ١٦ قصيدتان،

عجسالی ایملیر- ترجمه: مفرح کریم.

എന്നി

٢٠. تمرينات السباونا، عبدالمعزم رمضان.

۱۶۲ قبعتان لا، ثلاث قبعات نعم، عبدالعظیم حاجی. ۱۶۵ هوا مش

كبيرة للطمت، فريدة أبو سعدة. ١٢٧ اليد الجاهلة، مهاب نصر. ١٢٩

أدوار العالم، سهام جبار. ١٢٩ قصيدتان، خالد أبو بكر. ١٣٢ قبور في

الحقائب، سالم العوكلی. ١٢٤ مشاهد درامیة، صادق شرشر. ١٢٦

الإشهارات، سعيد الساموني.

**قصص**

**١٢٨ تقاطع طرق منشعب، إداري الشوارع.**

[3] سراميك، خيرى شلهي. [4] ابن حلق الحمير، احمد الشيخ. [5]

أيام الحرب، احمد الشار. ١٤٧ بيروت، حياة الحويك عطية. ١٤٩

المنكبوت، بهجت فرج (١٥) حدود، عفاف السيد. (١٥٣) شرك الكرام،

احمد ابو خيضر. ١٥٥ سبق صحفي، شيلة الباصري.

# الأدب النسائي الأفرو أمريكي



لقد غدت النساء الأفرو أمريكيات في السرايا القميص والشرير الماضية قوة مؤثرة في الأدب الأمريكي، ولقيت أعمالهن قبولاً لدى الناشرين ورواجاً هائلاً بين جمهور القراء، لقد محلت جائزة بوليتزر لكل من جويندلين بروكس، وأنيس ووكر، وتوشى موريسون التي حصلت على جائزة نوبل في الأدب.

لقد صادف هؤلاء الكاتبات - وغيرهن - كثيراً من القيود والعقبات التي أطلقت عليها التروائية أليس ووكر، الفرائز المضادة، (اللباق والسلاسل، والتجاهل، والاستحواذ على الجسد، والتقهقر، والإنعاص، إلخ) - وهو الأمر الذي حدا بالناشرة فيليبس هوابلي في القرن الثامن عشر، وهارلمس رينسانس، وروا قول هيرستون وتولا لارسن في عصرنا، إلى الثورة على هذه القيود لكي يفسن عن أرواحهن المبدعة، ولم يكن هذا بلا ثمن، لأن ثلاثاً من هؤلاء الشاعرات المبدعات، ممن مغمرات دين أن يدعرن عليهن أحد، لقد منعت عليهن المؤسسة الأدبية أبيض/ أسود بالاعتراف الذي كن يستغلته.

## ترجمة : السيد إمام

ولأن هؤلاء الكاتبات كثرن من منظور أنهن نساء سوداويات، فقد قمن بالتركيز على المشكلات الفردية والعلاقات الشخصية كوسيلة لفهم القضايا الاجتماعية الشائكة، لقد وجهن اهتمامهن - نتيجة ازدياد أفعالهن للعنيفة - تجاه العنصرية، والتمييز بين الجندين (للرجل والمرأة) لنذى أرسكه المؤسسة، ليس فقط بين أفراد المجتمع، وإنما أيضاً في إطار الأسرة الواحدة للشخص ذاته/ على العلاقات الحميمة والمآزق التي يمانى منها البشر، بغض النظر عن الجنس (نكر) كان لم ألتنى) أو الأصول العرقية. وعلى الرغم من روح الأسى والغضب التي تسود كتابتهن، إلا أننا نمعر في هؤلاء الكاتبات أيضاً على إحساس بالتفاوض تمكسه الممازج التي تقدمها هنا.

لقد كتبت الناشرة أودر لوردي، علينا أن نعدرت - في كتاباتنا وفي حياتنا - بأن الاختلاف مبرر للاختلاف والتمو، لكفر من كونه مبرراً للتقويض والهدم، إننا بحاجة لاستفهام هذه الاختلافات على نحو مبدع وبناء، وليس على نحو يبرع هدمنا لبعثنا البعض،.

## سونيا سانشيز<sup>(١)</sup>

### خطاب إلى إيزيكل مغاليلي<sup>(٢)</sup>

الرصاصة التي جمدتكم في ذكريات بكتلا الجديد، لقد بدلت رحلتكم، عام ١٩٥٧، عندما لم تفهم الطبقة الحاكمة، تشايات حريكتكم وحركة مليون عين محدودة الرغبة في أن ترى بنفسها ما كانت عليه الحياة، وما تكونه، وما يمكن أن تكون، تاركين وراءكم مذلقن جنوب أفريقيا حيث يرتد حديد من ريفاتكم، تاركين وراءكم أرائكم الأفاقة السود، بائسماهم التي تبرز من بين أسنانهم اللبوسماسية. والآن تعودان إلى الوطن، الآن يصرخ فيكما رحم أمكما، الآن يحتاج تاريخكم إلى نبض قبيلكم، أن تدعوا جسدكم صوب دوامة روح التغيير، والأصوات للشابة السوداء الداعية لكرامة تتسارع بحيث تستحيل الهيمنة عليها أو احتلوها، على الجانب الأيمن من الطريق،

عزيزي زيك، لقد غادرت منزلك نوا، حيث نعمت أنت وريكا، غداة سلام لي ولأولادي. إن طريق العودة إلى منزلي ليس في طول الطريق إلى ريكسا، قرنان من البرع كانا بصحبي، عبر عديد من المتطفلات قبل أن يتمسكي لي للتحرف على منزلكم. السطر يتساقط الآن وأنا أقرب قفازته تدوم مثل خرز ملون على مصدات الريح، وأسمع صوتك وأنت تهيب بأسلاكك أن يفرذا مكاناً لك بينهم، لأنك كنت صالداً إلى الوطن، مغلفاً وراءك، النطقوس الهيكلية لشعير عاماً خلت.

لقد سرنا أنت وريكا رجلاً طويلاً من الزمن. وعبرنا القارة الأفريقية صوب هذه القارة حيث تنلتكما بين الميون والضحكات



سوى أن هذه الليلة تصف بأشجار الصيف الهامسة. هذه الليلة المتخمخة بوجوه من جنوب أفريقيا، سمعتكم تقولان «سونجا»، ويدبني أن تدفن في وطننا، ويدبني على عطلمان أن تستقر في الأرض السوداء التي أنجبنا. يجب أن تخبض عطلمان الأرض التي تسير عليها، ولا ظن ينظر إلينا أبداً كرجل امرأة يتخميان إلى للقرن الواحد والعشرين.

لقد تسقلت إلى أبنائي وقت أن كانت السيارة تلاحق المعر بسبقاته الطويلة وهو يركض أمامنا، قلت لهم إن الرجال والنساء يقاسون بأعمالهم لا بكلماتهم المتباهية أو مشوحيهم المتحسرة أو بالمال المنقى تحت أقدامهم. لقد تسقلت إلى أبنائي عن الشجاعة بعيداً عن نخور «هيريوس» إلى وقبضاته الحديدية، بمناي عن المتقاتلين الذين يهبطون علينا من كواكب أخرى، والذين يخشعون شباب أمريكا الأخضر بأثوان من اللانجازيا المتواصلة، بينما الحقيقة تتلجر تحت أقدامهم في جسارة اللينثريون، وقلت لهم بأنكم قد جلستما وأكلتما وسط الشجاعة واستلمتما مقلقيها بدرزيرهما في فيمكا مرة أخرى حتى صارت حلاتوها الزائلة مزاراة، ثم ابتلعتما بطيخاً حتى حرق طعمها للقباض زوريكما. إن الشجاعة ليس سهلاً مذاقها، لقد قلت إن هذا الرجل وهذه المرأة اللذين تركناهما ترأ هذه الليلة. قد قررا السور مثل حيوان الكوجر في بلدنا، لكي يلتقيا مرة أخرى نفسيهما المطلقين على مدى عشرين عاماً في المنفى، ولكي يستقرا في المكان الأموي لمولدهما ينتظرهما الرجال الذين «بصافحون دون قلوب» صورة مشبعة للشجاعة.

الساعة الآن الثانية عشر ظهراً. لقد تعدد

أطفالنا حالمين، راقبين ظلال الحجر بعيداً. إنني أمدق في الليلة التي تتراكم مائل أكرام صفورة بالقرب من مخدعي. ريك، ربما كنت رجلاً مجنوناً. وربما كنت أنا الأخرى امرأة مجنونة لكي أرغب في أن أقطع البحر سيبراً، وإن أسرق الوقت، ولنا أغنى لحناً للمستقبل، إننا ندفع نفس النهار الجديد، ونزد على الزموض القديمة بالنظر أن يهبط علينا هذا النهار. وورد على الصرخات الزاحفة من القلوب والمحارلات التي دفنتها ذكرياتنا بالنظر أن تتطهر. إنك تستدعي الأشباح الكاملة داخل هذه الطفلة المرأة. لقد مزقت أستاذ صمعي، كم أحب أيام لك «طوم طوم» التي كنت تصفها، وقدمالك تضربان بجذريهما في البحر، هي لي مكاناً، يا ريك وريكا هذه المرأة التي تتحدث إلى أشباحها من أجل السلام.

### القسيده «ليل كوسي» (٣)

(أولنا اتصال:

ماذا أقول لك الآن

في هواء للظهيرة الداعم وأنت

تضمتنا جميعاً في مينة واحدة؟

أقول -

أين نارك؟

أقول -

أين نارك؟

التي اعتدت أن تطر عليها وتمررها

التي اعتدت أن تطر عليها وتمررها

منك إلى، ومعنى إليها، ومعنا

إليه، من الابن لأبيه، ومن

الأخ لأخته ومن الأبدية

لأمها ومن الأم لطفها.

أين نارك؟ أقول أين نارك؟

ألا نشم رائحتها صاعدة من حاضيتا؟

نار الحياة... وليس الموت.

نار الحياة... وليس الموت

نار للسواد... وليس ظلال قاطع الطريق

أين نارك الجميلة التي منحت

لالمالم الضوء؟

نار الأهرامات،

النار التي اشتعلت عبر قلوب

العبودية وجعلنا ننفس

النار التي سوت الأمعاء نفاق

النار التي أخذت الإقشاعات وصنعت

موسيقى الجاز

نار الاعتصامات والمسيرات التي

جعلتنا تخطي الحواجز والمحدود

النار التي حولت أحداث الشوارع

وأصولها

إلى خفقات أملتصحت الصالح

أين نارك، مصباح الحياة

الذي يضم لزيجا (٤) وثات تيرنر (٥)

وجارلي (٦)

وبابوا وفاني لو هامر (٧) ومارن (٨)

ومالكورم (٩) وماندلا (١٠)

أختي. أختي. تعالوا

أقبضوا على نارك... ولا تفتلوا

أقبضوا على نارك... ولا تفتلوا

تطلوا نارك، ولا تفتلوا

كونوا نارك... ولا تفتلوا

أقبضوا على النار وأحرقوا بها الجورن

التي تبصر أرواحنا:

السير.

الغناء.

البذاء.

الصنك.

للتعلم.

الحبة.

التعليم.

الزجود.

أختي، أختي، تعالوا.

هاكم يدى

أقبضوا على نارك... وعوضوا حياتكم

## مايا أنجلو (١١)

### «على نبض الصباح»

صفحة، نهر، شجرة

مستفيضة الأنواع المنقرضة منذ زمن

محيق

وسموا السامور

والديناصور، الذين خلّوا أمارات جافة

لإقامتهما هنا

على أرض كركينا

لقد أمحي أي رعب عريض مصيرهم

المستعار

في غشة اللهار والمصور.

واليوم، تصرخ الصفرة فينا بقرة

ونصرع

تعالوا، بمكنكم الوقوف على

ظهري ومواجهة مصيركم البعيد

لكي لا تشدوا الملا في ظلي

لأن أمنكم في مكانكم السلفي هذا ملجأ  
تختبئون فيه

أنتم الصلغون أدنى قليلا

من الملاكة قد جثتم طويلا طويلا

في الظلمة المنكدمة

ورقدتم طويلا طويلا

في جهل وجورهم صوب الأرض

تسكب الكلمات أفراكم

المسلحون دائما للذبح

تصرخ الصفرة اليوم فينا

بإمكانكم الوقوف على

ولكن لا تخافوا وجورهم

حبر جدار العالم

يغني نهر أغنية جميلة تقتل

تعالوا لتقاتلوا هذا إلى جانبي

كل واحد فيكم وطن بذاته

رقيق، غريب الكبرياء

يتدافع باللمح تحت الحصار

تضامكم المسلح للفرز

خلف على شاطئ قللكد

الليباب، وعلى صدرى شلالات الدماء

سوى ألي أدعركم لليوم إلى جوار النهر

إن لم تفكروا في الحرب بعد الآن

تعالوا، يا صيرتي في سلام

سوف أشدو بالأغنيات

لثتي حباتي بها الرب عندما كنت

أنا والشجرة والصفرة واحدا

قبل أن تغدو الكلبية رسما ملعونا على  
جباهكم

عندما كنتم تظلمون أنكم لا تظلمون بعد

غنى النهر ولا يزال يشدو بالتفاء

هناك فوق حقيقي لمجارية

النهر السلفي والصفرة الحكيمهنا ما

يقوله الآسوي، والإسباني، واليهودي

والآسريقي، والسولطن الأسريكي،

والمسيحي

الكاثوليكي، والمسلم، والفيرنسي،

والبيرلاني

والأيرلندي، والبحري، والقص، والشيوخ،

الشاذ والسوى والواضط.

المفارقون والمثالثون والمطمون

جميعهم يسمعون، جميعهم يسمعون

حديث الشجرة

يسمعون ابتداء وانتهاء كل شجرة

تتحدث اليوم إلى البشرية

تعالوا إلى

هذا بجوار النهر

أزرعوا أنفسكم بجوار النهر

كل منكم سليل مسافر راحل

كوفي على ما فعل

أنتم يأمن ملحموني اسمي الأول، أنتم

البابوني والآباني والسينيكا، أنتم

أمة للشيروكي، الذين قد قراركم معي،  
ثم

أرغمتم على الخضوع في الدماء

وتركتموني لغربكم من

الساعين بلا كمال

الجهنين للذهب

أنتم، أيها الأتراك والسريديون والعرب

والألمان والإسكيمو والإسكتنديون

والإيطاليون والهنگاريون والبولنديون

أنتم الأشاتي والبيروياوالكرو (١٧)

المشردون والمباعدون والمسروقون،  
والهانغون كابوسا

المصلون من أجل حلم

هذا مدرا جثركم إلى جوارى

أنا، تلك الشجرة التي زرعتها النهر

والتي لن تنقطع

أنا الصفرة، أنا للنهر، أنا للشجرة

أنا أنتم. لقد كوفي عبركم

أرفعوا وجورهم. ما أخرجكم

لهذا النهار المشرق الذي انبثق من أجلكم

للتاريخ ورغم برحائه الممضنة

لا يمكن محوه، وإنما، إذا روجه

بشجاعة، فلن يعيش بعد الآن

أرفعوا أيدباركم

نحو هذا النهار الذي انبثق من أجلكم

أمدحوا الحلم مرة أخرى.

مولدا

أيتها النساء، أيها الأطفال والرجال

صنوه بين أيديكم

شكلوه في هيئة أسس



## لورين هانزيرى (١٣)

### زبيب فى الشمس

#### الفصل الثانى

#### المشهد الثالث

الزمن: السبت، يوم الانتقال من المنزل، بعد ذلك بأسبوع  
(تدخل الأم وترافق)

المصطفى وحبيلا، وهى تتأمل فى شروق.  
الأم: امحلنا القوة يا إلهى (فأهمة، ودون سخرية) هل يهتدنا؟  
بينتيا: لا يا ماما، إنهم لا يتصرفون الآن بهذه الطريقة. لقد تحدثت عن الأخوة وقال بأن على كل إنسان أن يتعلم كيف يجلس ويكره الآخرين فى ظل الرقعة المسيحية (تتصافح هى ووالتر تعبيرا عن سخريةهما من تلك الملاحظة)

الأم: (بحزن) أرحمنا يا إلهى! روث: إليك الشمس الذى عرضوه لشراه المنزل: المبلغ الذى دفعناه بالإحافاة إلى مبلغ آخر فقرة.  
بينتيا: مالى يظنون بأننا سوف نفعله بهذه النقود؟ نأكلها؟

روث: لا يا بعل، لتزوجها.  
الأم: (تهز رأسها) يا إلهى، يا إلهى. روث: حسنا، تلك هى الطريقة التى ينظر بها هؤلاء للمعتوم للحياة، نكتة.

بينتيا: (ضاحكا) مما فعله أمه ماذا فعلين يا ماما؟

الأم: أثبت نبأتى حتى لا يصيبه أذى فى الطريق...

بينتيا: هل ستأخذين معك هذا الثبات إلى المنزل الجديد يا ماما؟

الأم: طبعاً.  
بينتيا: هذا الشيء القديم الرث؟

الأم: (توقف متحيرة إليه) إنه يعبر على! روث: (يسرور لبينتيا) حسناً يا مس شيء؟

(يتجه روث نحو أمه فجأة، ثم ينحن خلفها ويضمها بكل قوة بين ذراعيه. لقد غلبتها المفاجأة لكنها، رغم سرورها، تتصرف على طريقة روث وترافق).

الأم: انتبه يا رادى، لقد جعلتني أسد شئى هنا.

والتر: (وقد أنماه وجهه، يهبط على ركبتيه راجعاً إلى جوارها بينما لا يزال يطرقها بذراعيه). ماما، أنت تصرفين ما يحبه الانتقال إلى السماء.

الأم: (بخشونة، وإنما بمسادة) اغرب عن وجهى الآن...

روث: (على مقربة من الطرد الهدية المظلم، محالوا اصطواد عيني والتر) بس.

الأم: حسناً، لقد التهمتم من حزم الأمتعة منذ الصراعى من هذا هذا الصباح؟ أشهد الرب بأن لأولادى حزم الأمرات من أجدادهم وتصميمهم.

متى يحضروا المامان؟  
بينتيا فى الزاوية: ماما، إن لدينا زائر؟

الأم: حقيقى؟ ومن يكون؟  
(تعمد ذراعيها فى وقاحة) للجنة الموقرة.

(يمسك والتر وروث)  
الأم: (ببراعة) من؟

بينتيا: اللجنة الموقرة. لقد أكدوا لنا أنهم سوف يسخرون كثيراً بلقائهم.

والتر: (بضبط): أه، لقد أكدوا بأنهم لن يستطعموا الانتظار حتى يروا وجهك.

(متحكة)  
الأم: (متجارية مع طرفهم) ماذا جرى لكم جميعاً يا أولاد؟

والتر: لا شيء. أصبحنا فقط أن نحدثك عن التهنئة الذى أتى للقاتك بعد ظهور اليوم من جمعية كلاس بارك لتأمين الأحوال.

الأم: وماذا يريد هذا الرجل؟  
(على نفس وقيرة بينتيا ووالتر) أن يرحب بك يا بعل.

لقد أخبرنا بأنه لا يستطيع الانتظار، وقال عكس ماكانوا يقصدون بالضبط.

قال بأنهم يتحرقون شوقاً لأن يجعروا هذا عائلة ملونة محترمة (لروث وبينتيا) أليس كذلك؟

(يسلم البطاقة لأمه) خشى، قد تمناجيناها.

(تقرأ الأم البطاقة، ثم تقذف بها نحو الأرض. تجذب الكرسي نحو المصنعة لتتى وضعت عليها نباتها ووضع

احتياجاكم، الصلوة

فى هيئة أكثر صورك صومية

تشجعوا

فكل ساعة جديدة تعمل فرصاً جديدة

لميلاد جديد

لايشكك الخوف إلى أوتاده

إلى الأبد ولاترزحنت تحت نير الوحشية

إن الأفق ليضئ إلى الأمام

ليفسح لكم مكاناً

يسمع لخطوات جديدة فى للتغير

هذا على نبض هذا اليوم البديع

بدينى أن تكونوا شجعاناً

تطلوا إلى أعلى، نحو المستقبل، وإلى

الصخرة، الله، الشجرة، وطنكم

ليس أننى من مبدئ سوى للضاد

وليس أحنى منكم سوى للساموث

هذا على نبض هذا اليوم الجديد

يمكنكم أن تحلوا بفحشيلة الطلح إلى

أعلى

وللمصقول

وفى عيون أحوالكم

وفى وجهه إخرانكم

ووطنكم

والقول ببساطة

بحدوكم الأمل

صباح الخير





## أليس ووكر (١٨)

استعمال يومي،

سوف أنتظر في الغداء الذي تمت لنا وماجي بتخليقه وإعداده بعد ظهر اليوم. إن فاء كهذا أكثر راحة مما يظن معظم الناس. إنه ليس مجرد فناء، بل أشبه ما يكون بحجرة جلوس ممتدة؛ فكلما تكاثرت الحديقة الطينية، وتوسى الزمان للناس حول الحواف والأخاديد الدقيقة غير المنتظمة، وفقد بمقدور أي شخص السجىء والجلوس والتطلع إلى شجرة اللردار والاستمتاع بالنسمات التي لا تعرف طريقها إلى داخل المنزل أبداً.

سوف تظل ماجي عصبية حتى بعد رحيل أختها، وسوف تقف بالأركان عاجزة مكسرة ومستخفزة بسبب الحرق التي أصابها أسفل ذراعها وساقها ترتقب أختها بمزيج من المصد والإعجاب. لقد كانت تعتقد أن أختها تضم الحياة في راحة بدنها دائماً، ويأن كلمة لا، هي الكلمة التي لم يتصورده العالم أن يقولها في وجهها قط.

لا شك أنك شاهدت ذلك العروض التلفزيونية التي قدم فيها مواجهة خلقة بأنها وأبيها على سبيل المواجهة، وهما يهرزان مترنحين في صنف من خلف الكواليس (مفاجأة) سارة بالطبع؛ ماذا يحدث لو ظهر الولدان والطفلة في مثل هذه البرامج لكي يتجادلوا السباب، ويصعب كل منهما سخائمه على الآخر؟ في التلفزيون تتصانق الأم والطفلة ويتبدس كل منهما للآخرى. في بعض الأحيان تبكي الأم والأب فحضمهما اللطيفة بين ذراعها وتحنن عليهما عبر المتعذرة لتخبرهما أنها لم تكن لتصل إلى ما وصلت إليه دون مساعدتهما. لقد شاهدت أنا نفسى مثل هذه البرامج.

وأحياناً أحلم أحلم أرى فيه نفسى ودعى وقد تم استدعائنا إلى برنامج تلفزيوني من هذا النوع. ويتم اصطحابنا من عرية ليزمين دالكة ناعمة المقاعد، إلى حجرة ساطعة الإضاءة تنص بأناس كثيرين، وهناك يكون في انتظارى رجل مبتسم ذو شعر رمادى، وبنية رياضية يشبه رجل الشخصية التلفزيونية الشهيرة جوني كارسون، الذي يصافعنى ويخبرنى بأنى فناء راحة. ثم نصدد معاً إلى الخشبة حيث نتعانق «دوى» والدموع تملأ عينيها، وتشرح فى وضع زهرة من الزهور الأرجوانية الكبيرة على صدرى رغم علمى بأنها تكره هذا النوع السبخل من الزهور.

أنا فى الحقيقة امرأة ضخمة، ذات عظام كبيرة، ولى يدان خشبتان عمليتان تشبهان يدى رجل. فى الشتاء أرتدى عبايات قطنية للنوم وأرتدى الأفسولات أثناء النهار. ويوسى أن أقتل خنزيراً أنطقه بكل قسوة ملهاً بمل رجل. ويحفظنى شععى حارة فى درجة الحرارة صفر. وإمكانتى أن أقتضى اليوم كله فى تكسير للثراغ لكي أحصل على الماء اللازم للفصل. كما يمكنى الهام كبد خنزير وصوته على نار برية بعد دقائق فقط من استخراجه من أحشائه، فى الوقت الذى يكون فيه البخار لايزال يتصاعد من بين جبهي. وثأت نشاء، صرعت ثوراً صغيراً بعد أن وجهت إلى رأسه ضربة مباشرة بين عيديه بمرزبة ثقيلة كانت يهدى، وعلفت لحمه حتى يبرد قبل هبوط الليل. سرى أن ذلك لا يمرض بالطبع على شاة التلفزيون. إن أبنتى تريدى أن تكون أليف وزناً بمقدار مائة رطل، ويشرى ناعمة مثل طيور من فلفل الشعير اللينة، وشعرى يلعب تحت العنود الباهر الساخن، وأن يضطر جوفى كسارسون<sup>(١٩)</sup> لينخل المزيج من الجهد لماراتى فى سرعة الكلام. تلك هى الصورة للى تريدى عليها أبنتى.

إلا أن الأمر على العكس من ذلك تماماً. إننى أسحقوق وفقاً طويلاً قبل أن يتمنى لى إدراك أمر من الأمور... ولا يمكن لأحد أن يتخيل لى أبنت عيى فى عيى رجل أبيض هروب. غالباً ما أتحدث لى هذا اللوح من الرجال، ولحدى قديمى مرغوة فى النهار تماماً للفرار، وصداى تتعلمان إلى أقصى

جهة تفصل بينى وبين الرجل. أما دوى، فطى العكس؛ إن بمقدورها أن تنظر لى أى أحد فى عينيها، ولم يكن الشرد أبداً من خصائلها.

وقالت ماجى وهى تبدي ما يمكن من جسمها الضئيل المغطى بجرولة قزوينية وبلوزة حمراء، لكى تعلن عن وجودها، وقد أخفاها الباب تقريباً؛ «كوف أبدياً ماما».

قلت: «أخرجى إلى الغداء».

هل شاهدت فى حياتك حيواناً عاجزاً، كلباً مثلاً، يدوسه شخص لا مهال، غنى بما يكفي لكى يقتل سبارة، وتقرب فى عصبية وغضب من أحد الأشخاص، جاهل إلى الحد الذى يجعله حادياً عليه؟ تلك هى الطريقة التى تشى بها أبنتى ماجى. إن فقتها تلتصق بصدورها وعينيها مذبذبان نحو الأرض دائماً، وقدميها مركبتان. لقد صارت كذلك منذ اليوم الذى التهمت فيه اللردان المنزل الآخر.

أما دوى، فهى أليف من «ماجي»، وزناً، ولها شعر أرق، وبنية أكثر اكتمالاً. لقد صارت الآن امرأة، وزعم لسيانى لهذه الحقيقة أحياناً. منذ متى أتت اللردان على المنزل؟ عشر سنوات؟ اثنتى عشرة سنة؟ لايزال بإمكانى سماع صوت أسنة الذهب والشعور بذراع «ماجي»، وهى تلتصق بى، وشعرها يتصاعد منه الدخان، وفترها يتساقط من فوق جسمها فى مزق ورقية سوداء. بينما ظلت عيناها مفتوحتين على انصاعهما، وقد توهجتا بفعل أسنة الذهب المنعكسة عليهما. أما دوى، فكنت أراها واقفة على البعد تحت شجرة الصمغ البديمة التى اعتادت أن تبسخرج الصمغ منها، وعلى وجهها نظرة مركزة، وهى تشهد آخر أرواح المنزل المتراكبة، وهو يهبط صوب الدخنة الطرية الحمراء الساخنة. وأردت أن أسألها «ماذا ترقصين حول الرمال؟» لقد كانت تكره هذا المنزل من أعماقه.

وكنت أظن أنها تكره ماجى أيضاً، إلا أن ذلك كان قبل أن نذود المال أنا والكنيسة لإرسالها إلى مدرسة لوجستا. لقد اعتادت أن تقرأ لنا دون شفقة، تصب على رأسيها الفاظها وكذباتها فضلاً عن المبادئ الفكرية، وحيوات بأكلها، بينما نحن جالسان تحت



وطأة صوبتها مصصورتان وجهاتان، لقد اعتادت أن تقفنا في بحر من حكاياتها، وتحرقنا بكثير من السرعة التي لا تحتاج إليها. نشدنا إليها بالطريقة الهادة التي نقرأ بها، وبسرعة بعيداً كالغيبات في نس اللحظة التي تبدو فيها على وشك اللهم.

كانت دى، تريد أشياء لطيفة: ثياباً أصغر من المرمولن الشفاف ترتديه يوم تخرجها من المدرسة اللها، وأخذت سواد ذات كعوب طويلة حتى تتناسب مع حلة خضراء كانت قد فصلتها من حلة قديمة ملحنى إليها أحد الأشخاص، وكانت مصممة على احتواء أية كازرة بجهودها الخاصة، ولم تكن معرض عنها لتهتز اللان في كل مرة تنظر فيها إلى أحد، وغالباً ما كنت أقوم هذا الإغراء، وفي السادسة عشرة من عمرها غدا لها لسروها الخاص، وصرخت ماكانت تعبه كلمة «أسلوب».

وأنا نفسي لم ألق أى تعليم. فبعد الصف الثاني أغلقت المدرسة أبوابها، ولنا من الأسباب، ففي سنة ١٩٢٧، كان المازرين يسألون أسئلة أقل من تلك المسموح لهم بفرجها الآن. وكانت مامى تقرأ لى أحياناً، وكثيراً ما كانت تتحرف في القراءة. كانت تعلم بأنها محرومة من الذكاء وكانت تحب المظهر الحسن والرائع. أما فهمها، فكان بطيئاً. سوف تتزوج جون توماس بأسلانه الطحانية ووجهه الحاد وبعد ذلك، سوف أستمع بحرية للجواس هذا، أنرم بأغنياء كصية، على الرغم من عدم درايتي بالفناء، وبأننى لم أكن فى حسابى لحناً قط. لقد كنت أفضل دائماً الأغانى التي يقوم بها الرجال. وأعتقد أن أحب البقر، حتى حدث ورفضتني بقرة فى جانبى عام ١٩٤٩. إن البقر لطيف جداً ويطهى ولا يسبب لك أية مضايقة، إلا إذا حارت أن تنبه بطريقة خاطئة.

لقد أدت ظهري عمداً للمنزل المؤلف من ثلاث حجرات، شأنه تماماً شأن المنزل المصنقى، عدا أن السقف كان مصنوعاً من القصدير. لقد كنوا من صنع السقوف من الأخشاب المتراكبة، ولم يكن بالمنزل نوافذ حقيقية، فقط بعض الفتحات على الجوانب، تشبه فتحات السفن، سوى أنها لم تمت مستديرة مثلها أو مربعة، يشدا إلى أعلى من الخارج سيور من الجلد الطبيعى. ويقع

هذا المنزل أيضاً فى أحد المراعى، مثله مثل المنزل المصنقى. إن دى، سوف تصدوما الرغبة في تعليمه دين شك لدى رويته برغم أنها كحدث لى ذات مرة بأنها سوف تقوم بزيارتنا مهما يكن من أمر المكان الذى لغترا أن نعيش فيه، إلا أنها لم تحضر معنا لياً من أسفائلها لياً. ولقد فكرت فى ذلك أنا وسامى لى سألتنى «ومتى كان لدى أصدقاه يامامى».

لقد كان لها بعض الأصدقاء من الصبية الماكرين ممن يرتدون قمصاناً وردية ويحسبون يوم الفسول بعد انتهاء اليوم الدراسى، فعلا عن بعض الفتيات المصنقات اللانى لا يصحكن أبداً، وكانوا يعشقون. يتأثرون من دى - الميارات البراقة والأشكال الخاصة، وألوان الذكاء اللاذعة التي كانت تطرا مثل فقاعات الصابون فى ماء الفسول. وكانت دى، تقرأ لهم.

وأثناء القتالها بجوى لى، لم يكن لديها ما يكفى من الوقت لى لرائنا، وإنما وجهت كل مواهبها الانتقادية لنحوه. إلا أنه هرب منها لى يتزوج بفتاة رخصه من أسرة أفرادها من الأغنياء المبتذلين. بعد ذلك لم يكن لديها الوقت الكافى تقريباً لى تصمد جراحها.

عندما ذاتى سوف أقتابل.. ولكن، لقد وصل.

حاولت مامى أن تخلص عاندة إلى المنزل بطريقتها للفرضية الصهيونية سوى أننى استرققتها بإشارة من يدى قائلة «هردى هذا، ففوقفت وحاولت أن تصنع يصعب قديمها حفرة فى الأرض.

كان من المصير رؤيتها بشكل واضح بسبب ضوء الشمس المبهير، إلا أن لللحة الأولى لساق تتدلى من المزة أتيتنى بأنها دى، لقد كانت قمتها على الدرام والمعين بطريقة توحى بأن الرب قد صاغها على طراز خلص، وعلى الجانب الآخر من السيارة، ظهر رجل قصير مغم، يبطى الشعر رأسه بطول قدم، ويحلى شعر نقه مثل ذيل فز مفلول. وسمت مامى تصبب نفسها: أه له. كان هذا هو صوت تنفسها. نفس الصوت الذى يصدر منك لدى رؤيتك لثوب حيه متصع على الطريق. أه له.

ومن رواه كانت دى، كان ثوبها يبالغ الأرض فى هذا الجو الحار. ثوب صارخ فاقع اللون أى عبنى. كان اللون الأصفر واللبن البزرقالى بالثوب كافيون لرد ضوء الشمس. وشمرت بكل وجهى يسفن بفعل السجات الحارة التي كان يبعثها الثوب، وكانت أقراطها من الذهب، تتدلى على كنفها، وأساورها تصنع ضوضاء أثناء تحريكها لنزعها إلى أعلى لى تخلص ثيابها من أطيها. كان الثوب فضفاضاً ومسدلاً إلا أننى شعرت بأنه يرقى لى عندما غدت أكثر اقتراباً لى. وسمت مامى وهى تصمد الصرت: أه له مرة ثانية. وكان ذلك بسبب شعر أختها الذى انتصب إلى أعلى مثل صوف الخروف. كان أسود مثل الليل. وعلى جانبي رأسها كانت منغبرتان طويلتان تشبهان سحليتين صغيرتين متخفيين خلف أنفها.

قالت وهى تهبط المصنقى: «وا - سو - زو - تيم - روا».

وكان صاحبها المتين الذى يتلقى شعره حتى سرتة ممتصاً حلقة الوقت. وبأدنى بقره «أسلاماً ليكم (٢٠) يا مامى روا أختى».

وتحرك لى يضم مامى التي سقطت عند ظهر الكرسي، وشمرت بها هناك ترشش. وعلمنا تطلعت إليها، وجدت أنرق وتصيب من ذقتها. وقالت دى، لا تهنسى. ونظراً لسملى فقد اقتضاتنى الأمر دفعة. وكان يمكن أن ترائى فى هذه اللحظة وأنا أحول أن أنكره لمدة ثانية أو ثانيتين قبل أن أشكن من التهنؤ. واستدارت، كاشفة عن كعبها اللبضاوين فى صندلها. وتراجعت صوب المزة التي أحضرت منها كاميرا بولارويد وولفت بمسرة وراحت لتلقظ الصور، صورة بعد أخرى لى وأنا جالسة هناك أمام المنزل بمسحة مامى التي انكشت خلفى مذعورة. ولم تأخذ أية لقطة قبل أن تتأكد من وجود المنزل. وعلمنا ظهرت إحدى الأبصار ترعى حول حافة اللها، لتلتفت لها بصورة مخرى أنا ومامى والمنزل، ثم قامت بإرجاع الكاميرا إلى العرية، ووضعت على المقعد الخلفى واتجهت نحوى لتتقلى على جبهتى.

وفى تلك الأثناء، كان «أسلاماً ليكم، يظاها بمحاولة الإمساك بيد مامى التي



كانت رخوة مثل سمكة، وربما باردة مظلها، برغم المرق الذي كان يتصبب منها، وبطلت هي تجذب يدها إلى الخلف. وبدا أن أسلاما ليكم، يريد مصافحتها، وإنما على نحو خيالي، أو ربما لم يكن على دراية بالطريقة التي يتصافح بها الناس. على أية حال لقد تخلى أخيراً عن هذه المحاولة.

وقلت: حسناً يادى؟

وقالت دى: «لا يا ماما. لا تقولى دى وإنما وانجرو نيرانا كيما ننجرو».

قلت: وما العيب فى مخالفتك بدى؟

قالت وانجرو: «لقد ماتت دى ولم أجد أطيق بأن ينادىنى أحد باسم من كانت تسمى».

قلت لها: تعلمين ملى بألف سميت على اسم خالكتك دوسى «دوسى هي أختى، وهي التي قامت بتسميتها «دى» الكبيرة بعد ولادة «دى»، وسألت وانجرو ولكن على اسم من سميت دوسى بـ «دى».

قلت: وأعتقد أنها سميت على اسم جدتى، وسألت وانجرو: «وعلى اسم من سميت الجددة؟»

قلت: «على اسم أمها، وشاهدت وانجرو وقد بدت متعبة».

وقلت: هذا على قدر ما أفكر، على الرغم من أنني يمكن أن أرد المسألة إلى ما بعد العرب الأهلية.

قال أسلاما ليكم: «هل شاهدت هذه الحرب».

وسمعت ماجى تقول: «أه نه».

قلت: «لم أشهدنا، لقد كان ذلك قبل أن تظهر دوسى فى صالكتنا، ومن ثم لماعنا

لا يتحين على أن يعود بالأمر إلى هذا الحد، واكتفى بالوقوف ميتسماً، ناظرًا إلى من أعلى مثل شخص يحرص موديلًا جديدًا لأحدى للسيارات. وبين وقت وآخر يتبادل هو وانجرو إشارة بالعين من فوق رأسى.

وسألت: كيف ينطق هذا الاسم؟

قالت وانجرو: «لعلك لو لم تداينى به إذا أردت».

وسألت: «ولماذا لا يتحين على فعل ذلك إذا كان هذا هو ماتريد أن تدعوك به».

قالت وانجرو: «أعرف أنه قد يبدو مريكا فى البداية».

قلت: سوف أتعود عليه،

كرريه ثانية،

ولم ثلث أن تمينا حكاية الاسم هذه من مناقشتنا. إن أسلاما ليكم اسم طويل مرتين، سحب ثلاث مرات. وبعد أن تحدثت فى لطفه مرتين أو ثلاثاً، طلب منى أن أتأديه بـ هاكيم آبارير. وأردت أن أسأله ما إذا كان يعمل حلاً، إلا أنني لم أكن أعتقد بأنه يعمل حلاً بالتفعل، ولذا فقد تراجعت عن سؤاله.

قلت: «إن أنت تكلمنى إلى أولئك الناس الذين يقومون بتربية قطمان البقر هناك، إنهم يقولون «أسلاما ليكم» عندما يتقابلون مع أحد الأشجار ولكنهم لا يتصافحون. إنهم دائماً مشغولون بتربية الماشية، وتشديد الأسجعة، ورصص المساريد وتزويدها بالفنن. وعندما سمعت بعض قطعانهم، سهرروا طوال الليل وفى أجيهم باندقهم. لقد سرت ميلا ونصفاً لكى أشهد هذا الحدث».

قال «هاكيم آبارير» إلى أقبل بعض أفكارهم، إلا أن الزراعة وتربية الماشية ليست من الأمور التى تستهوينى (لم يذبرانى، ولم أسأل ما إذا كانت وانجرو «دى» قد تزوجته بالفعل).

وجلسا لكى نتناول الطعام. وأعان هاكيم آبارير بأنه لا يأكل الكريب، أو لحم الخنزير لأنه قذر. إلا أن وانجرو شرعت برغم ذلك فى اللصام اللقائن المصنوعة من أسماء الخنزير، وخبز القمح، والخضراوات، وكل ما قابلها من طعام. وراحت تتحدث بسرعة ويدون ترفيف. لقد سرها كل شيء، بما فى ذلك المقاعد الخشبية الطويلة التى كان قد

صنعها داذى للمطالبة عندما لم يكن بمقدورنا شراء الكرسي.

وتحدثت وانجرو: «أورو سامسا، ثم استدارت نحو هاكيم آبارير ولم أكن أعرف أن هذه المقاعد الطويلة التى صنعها داذى يمثل هذا الجمال، إن بإمكانك أن تشعرى بمواضع الزدفين مطبوعين (قالت هذا وراحت تتحسس صمغيتها بيديها والمقعد تحتها. ثم تحدثت والتحسنت على طبق الزيد الخامس بالجددة دى) وصباح: «هذا هو. كنت دائماً أشعر بأننى أريد امتلاك شيء كهذا. (روليت فوق المائدة وانهبت إلى الركن الذى كانت لتتصّب فيه للمخضنة ثم إلى الطبق)».

قالت: «قمة المخضنة هذه هي ما أريد.. أليس اللحم «بودى» هو الذى براها وسواها من شجرة كنتم تملكونها؟»

قلت: «بلى».

قالت بمساحة: «أه، هه. أريد الحصول على الخفاقة أيضاً».

سأل بارير: «هل اللحم بودى هو الذى سوى هذه أيضاً؟» وتطلعت دى وانجرو إلى.

قالت ماجى بصوت خفيض سمعته بالكاد: «إن الزوج الأول لخالتي دى هو الذى قام ببرى هذه الخفاقة وتسميتها، وكان اسمه «هدى»، ولكنهم كانوا يدعونه ستاشى».

قالت وانجرو ضاحكة: «إن ماجى ذكارة قوية كذاكرة الأفيال. يمكننى أن أستخدم قمة المخضنة كحلية للمخضنة الداخلة فى القبر».

فسألت هذا وهى تشر الطبق فسوق المخضنة.

وعندما فرغت من تغليف الخفاقة انخلع المقبض الذى أخذته بين يديها لحظة.

لا يتوجب عليك أن تتفق النظر لتحديد المواضع التى خلفتها الأيدي التى كانت تحرك هذه الخفاقة إلى أعلى وإلى أسفل لعمل الزيد والى تركت فوق خضبتها انهماجات صغيرة واضحة. وكان الغضب الذى صنعت منه أصغر خفيلاً جميلاً، اقتطع من شجرة نهبت فى الغناء الذى عاشت فيه قبل ذلك كل من دى الكبيرة وستاشى.

وبعد الغداء ذهبت دى (وانجرو) إلى المصدق القائم عند سريرى وشرعت تنقب

فيه، بينما ظلت ماجى مخبئة فى السليخ، وخرجت وانجرو ومعها لحافان كانت قد جمعت أجزاءهما جتى، بينما تقاتل أنا ودى الكبيرة أمر خيالتهما وجسورهما فى الرزق الأماسى، وكان أحدهما على طراز الداجم الأريحي، بينما كان الآخر مصمومًا وفق طراز «در محل الجبل»، وفى كليهما، كانت مزق من اللباب التى ارتقتها جدى دى منذ خمسين عامًا خفت أو أكثر، فضلا عن قطع وشرائخ من قمصان جدى جازيل بيزلى، وقطعة صغيرة زرقاء كالمه فى حجم عليه الكوبريت مقطعة من اللزى للرسمى الذى كان يرتديه جدى إيان العرب الأهلية.

قالت وانجرو فى صوت يحاكى - فى حلاوته - صوت طائر: «هل بإمكانى الحصول على هذه الألفعة القديمة؟»

وسمعت صوتًا يستط فى السليخ، وبعد ذلك بحقيقة، انصفق اللباب، وسألتهما: «ماذا لا تأخذين واحدًا أو اثنين من هذه الألفعة، لقد قتت أنا ودى الكبيرة يصنع هذه الألفعة من بعض الخرق التى قتت بتجميعها أنا وجدته قبل موتها».

قالت وانجرو: «لا أريد تلك الألفعة: لقد خيبت الأطراف بإسائة هابكونة».

قالت: «وهذا مايجعلها أفضل»

قالت وانجرو: «لوست هذه هى المسألة. لقد صنعت جميعها من قطع اللباب التى أعدت أن ترتديها جدى. وجميع خرزها يدوية، تخشلى، لم سميت الألفعة بين ذراعيها وهى معدة».

قلت وأنا أتجه نحوها لتحمس الألفعة: «بعض هذه القطع، ولا سيما القطع الوردية، تم اقتطاعها من ملابس قديمة كانت أمها ترتديها (وراجعت دى وانجرو بما وكفى لكلامًا لهما). لقد كانت مثلك هذه الألفعة بالمثل».

وشهقت مرة ثانية وهى تضمها إليها بقوة: «تخيلى».

قلت: «الحقيقة هى أننى وعدت بأن ألمح هذه الألفعة لـماجى عندما نلتزج من جون توماس».

نففرت فاما كن لدخولها تحلة. قالت: «إيان ماجى لن تقدر هذه الألفعة! إنها جاملة

بحيث إنها سوف تستعملها فى حياتها اليومية. قلت: «أعتقد أنها سوف تفعل ذلك. يعلم الله أننى ظلت أحفظ بها طيلة هذه السدة دون أن يستعملها أحد. وأتلى أن نضل ماجى نفس الشيء، ولم أزد أن أكثر كيف عرضت على دى (وانجرو) لصفاء عذبا ذهبت إلى الكلية. ووقتها قالت لى إنها عتقة وبالية. قالت غاضبة، لأنها كانت من أصحاب افراج المنقلب «لكلها لا تقدر بشئ. إن ماجى سوف تضمها على السرير: وفى ظرف خمسة أو ستة أعوام سوف تكون قد استحوطت إلى خرق بالية، وربما استخرق الأمر مدة أقل من هذه».

قلت: «إن بإمكاننا ذلك! أن تصنع المزيد منها. إن ماجى تعرف كيف تصنع الألفعة».

نظرت إلى دى وانجرو بكراكية وقالت: «لقد لم تلمسنى، المسألة تكمن فى هذه الألفعة، هذه الألفعة بالذات».

قلت فى نفس: «معصا ما الذى ستفعله بها؟»

قالت: «أحفظها، كما لو أن هذا هو الشيء الوحيد الذى يمكن صنعه بها. وكنت ماجى فى هذه اللحظة تقف عند الباب، وكنت أسمع تقريبًا صوت احتكاك قديمها».

قالت: «مثل شخص لم يعود للقرز فى حياته بشئ مطلقًا، أو الاحتفاظ لنفسه بشئ» «بإمكانها الاحتفاظ بها وإماما، إن بإمكانى أن أفكر جدى بدون هذه الألفعة».

ونظرت إليها فى قسوة، كانت تملأ حورها ويسوع طلاق المشغ، مما كما وجهها بنظرة خجولة مخدرة. لقد كانت الجدة دى ودى الكبيرة هما اللتان علمتاها كيف تصنع الألفعة. وأتت بنفسها بهذا وهى تخشى دينها المحروطين فى طيات بكتلتها. وتخلت نحو أعنتها بشئ من الخوف، إلا أنها لم تكن غاضبة منها. لقد كان هذا هو إرثها، وتلك هى الطريقة التى تعرف بها الله عمليًا.

وعندما تطلعت إليها، شعرت بشئ يصدمنى من قمة رأسى حتى أخمص قدمى يشبه تمامًا نفس الشيء الذى يحدث لى فى الكبيرة حين تسمى روح الله فأشعر بالسعادة وأصرخ. لقد قُطعت شيئًا لم أقطعه قبل ذلك قط: صممت ماجى لى، ثم جديتها لى الصجرة. خطفت الألفعة من بين يدى من

وانجرو وكسفتها فى حجر ماجى. واكتفت ماجى بمجرد الجلوس على سريرى فاعرة القم.

قلت لـدى: «عذرى واحدًا أو اثنين من الألفعة الأخرى، (لكلها استحوطت قبل أن تكتب بكلمة واحدة وانتهت لمرهاكسيم لياروى)».

قلت وأنا أتجه مع ماجى إلى المربية: «لقد لم تلمسنى بمدد وأردت أن أعرف «اللائى لم أقم»».

قالت: «موراللك» (ثم استحوطت لمر ماجى. فتولها) وقالت: «حاولى أن تصنى شيئًا لنفسك أيضًا وإمامى. إنه يوم جديد والنسبة لنا، إلا أن الطريقة التى مازلتها تضيفان بها أنت وألمة تومى بأنكما لم تعرفا أبدًا».

وارتدت نظارة شمسية أخفت كل شئ، فوق طرف أنها ونظها.

وابتسمت ماجى، ربما بسبب النظارة، سوى أنها كانت لبسامة حقيقية هذه المرة، وإيمت لبسامة خالفة. وبعد أن هذا الفبار الذى خللته السيارة زوامها، طلبت إلى ماجى أن تصمت لى فترة من سبعينها. لم جلسنا أنا وهى مستمتين، حتى حان وقت دخولنا إلى المنزل، والدم. ■

#### الهوامش

(١) سونيا سانتيخ Sonja Sanchez (١٩٤١ - ) .

إحدى المصنرات اللطفت فى حركة المصنوق القنفية، إيمى أنباء الإزيم لأزوى مساهلهم إكس فى المصنولات، رخت سانشيز نفسها للارتقاء بالزوى لأزوى من خلال لشعارها وأسمها. وأنها كانت لى نفسها لمندًا لقضاء الأمور أمريكيات لثلاثى سبقتها فقد قالت «لدينا أولاد أن نأخذ تقليد التثريب للزاد السوياء».

(٢) بريكس مافاي Brice Mphahlele (١٩١٤ - ) روائى من جنوب أفريقيا، وأستاذ جامعى، حلق لمدة عشرين عامًا فى مبنى لغتهارى عندما حضر حوله للندرس والجامعة نتيجة السياسة العنصرية التى كتلت تنهجها محكمة الأقلية البيضاء.

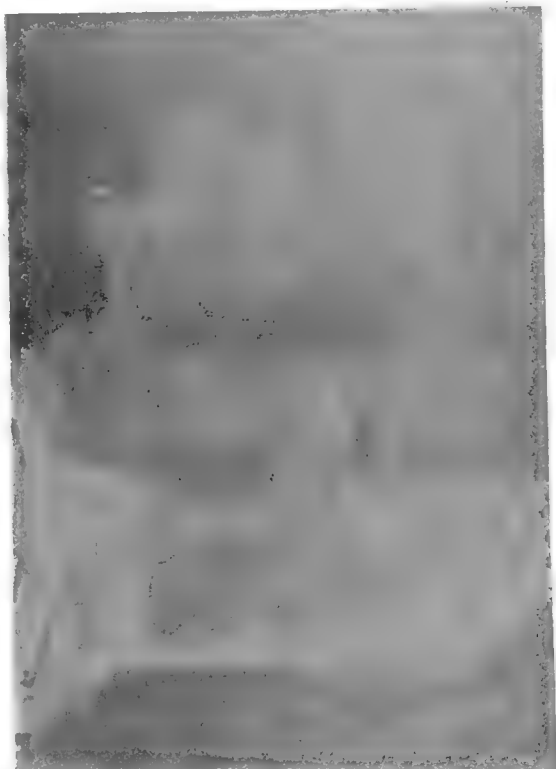
(٣) بيل كوسبى Bill Cosby (١٩٢٧ - ) شخصية تلفزيونية أمريكية وكاتب. ألفت طبعه مجلة إسكوير Esquire مجلد الأخلاق الأمريكية، وألأب الأمور المعظم ليرتله.

(٤) نينجها Nzingha ملكة أنجوليا من القرن السابع عشر. قامت حركة العقابية منذ تهاجرة العبود لى كن بزم بها البرتغاليون.





# من الشعر الإنجليزي المعاصر



## الحرب الأخيرة

كَانَتْ أَوَّلَ الْبِلَادِ الْمُرْشَحَةِ لِلْمَوْتِ  
عَادِيَةً فِي الْمَاءِ،  
تَنَارَلَتْ عِشَاءً طَلِيئاً وَشَهِيئاً  
وَتَرْتَرَتْ مَعَ بَعْضِ الْأَصْدِقَاءِ  
وَذَهَبَتْ إِلَى السَّرِيرِ بَعْدَ الْعَاشِرَةِ بِقَلِيلٍ  
وَفِي الصَّبَاحِ  
وُجِدَتْ مَيِّتَةً وَمُشَوَّهَةً  
وَكَانَتْ هَذِهِ بِلَادًا مَحْظُورَةً.

وَفِي وَقْتِ الْإِسْطَارِ،  
سَمِعَتْ بَقِيَّةَ الْبِلَادَانِ عَنْهَا  
وِظَلَّتْ عِيُونُهُمْ فِي أَهْلِهَا قِيَمَ  
مَنْ الْمَسْئُولُ عَنْ ذَلِكَ؟  
لَا أَحَدٌ يَعْرِفُ  
وَلَكِنْ، عِلْدَمَا حَانَ وَقْتُ الْفَتَامِ  
كَفَّ ثَلَاثَةٌ مِنْهُمْ عَنْ تَنَاوُلِ الطَّعَامِ  
بَعْدَ ذَلِكَ أَبَدًا،  
أَمَّا الْبَاقُونَ  
فَقَدْ لَجَأُوا إِلَى الصَّرَاحَةِ،  
وَيَهْوَوِ  
أَشْطَوْا الْمَوَاقِدَ عَلَى أَسْلِحَتِهِمْ  
وَأَعْلَنُوا:

لِنَّ هَذِهِ الْحُرُوبِ لَا يُمْكِنُ أَنْ تَسْتَمِرَّ

كَانُوا أَصْحَابَ حَقٍّ  
أَمَّا الْأَقْرَبَاءُ - فَقَطْ -  
اسْتَدَارُوا لِشَرْبِ الشَّايِ  
وَالطَّاعُونِ فِي السَّنِّ،

## قصيدتان

كنجسلى ايميز\*

ترجمة: مفرح كريم

أصحابُ المِزلةِ الرقيمةِ

لَمْ يَسْتَطِيعُوا الدُّجَاءَ،

صَاحَ اللَّعْفُ الْأَعْمَى

بَصَوْتِ عَاطِفِي جِيَاثِرٍ

هَلْ هُوَ قَاتِلٌ وَاحِدٌ أَمْ كَثِيرٌ؟

هَلْ هِيَ عَصَابَةٌ

أَمْ أَنَّ الْجَمِيعَ مِنْدُ الْجَمِيعِ

يَجِبُ أَنْ يَعْرِفَ أَحَدٌ

وَلَكِنْ كُلًّا مِنْهُمْ جَلَسَ يَرِاقِبُ الْآخَرِينَ

حَتَّى جَاءَ اللَّيْلُ

وَوَجَدَهُمْ فِي حَالَةٍ مِنَ الْهَلَعِ

وَمَاتَتِ الْأَصْوَاءُ مَا عَدَا

بَعْضُ الْأَصْوَابِ الْقَلِيلَةِ،

وَفِي ذَلِكَ الْحِينِ

فَكَّرَ لِلْجَمِيعِ

أَنْ السُّهْمَ

هُوَ مَا فَعَلْتَهُ أَوْ مَا لَمْ تَفْعَلْهُ

لَقَدْ كَانُوا مَخْطُوبِينَ

فَأَحْدَهُمْ كَانَ مُتَصَاهِلًا مَعَ خَدَمِهِ،

وَكَانَ الْآخَرُ يَدِيرُ الْهَزِيرَةَ كَمَاخِرٍ

وَلَكِنَّهُ نَادِرًا مَا غَادَرَهَا

أَمَا الثَّلَاثُ فَكَانَ يَمْتَلِكُ مَتَحَفًا،

وَالرَّابِعُ عِنْدَهُ سِلَاحٌ مُمْتَازٌ،

أَمَا اسْمُ الْخَامِسِ فَكَانَ سَهْوِيًّا نَوْعًا مَا

وَلَكِنْ.. فِي النِّهَايَةِ

مَاذَا كَانَ الْفَرْقُ بَيْنَ كُلِّ مِنْهُمْ؟

... لَا شَيْءَ.

الْقَاتِلُ، وَمُحِبُّ السَّلَامِ، الْصَّالِحُ، وَالْمُطَاغِبُ،

السَّامِرُ، وَالْفَلَّاحُ السَّادِجُ الْمَرْتَحُ مِنَ الْأَثْنِ

يَحْمُونَ زَمِيًّا بِالرَّصَاصِ فِي الظَّلَامِ

وَفِي الْيَوْمِ التَّالِيِ

كَمَا هُوَ النَّظَامُ الْعَادِيُّ

تَشْرِقُ لِلشَّمْسِ

وَيُجَدُّ لِلْجَمِيعِ أَنْهَمُ

هُمْ وَيُخْبِرُهُمْ

قَدْ انْتَهَرُوا...

نَظَرَ إِلَيْهِمْ جَمِيعًا

لِكَيْ يُفَصِّلَ - إِنْ اسْتَطَاعَ -

الْقِتْلَةَ مِنَ الصَّحَابِ

وَلَكِنْ لِلرَّجُوعِ جَمِيعًا

أُرِيدَتْ قَضَاءًا وَاحِدًا مِنَ الْأَلَمِ

وَسِرْعَانِ مَا تَفُوحُ مِنْهَا رَاحَةٌ وَاحِدَةٌ

حِينَمَا طَرَأَتْ هَذِهِ الْأَفْكَارُ عَلَى بَالِهِ

شَعَرَ بِالنَّحْمِ

وَذَهَبَ لِلدُّرْمِ فِي الظَّهْرِ

## لَا شَيْءَ تَخْشَاهُ

كُلُّ شَيْءٍ مُعَدٌّ

الْوَسْوَاسُ الْبَهْرُ إِلَى الشَّقَةِ الَّتِي أَجْرَهَا صَدِيقٌ

وَتَرَكَ مَكْرَةً كَتَبَ عَلَيْهَا:

حَقٌّ سَعِيدٌ أَيُّهَا اللُّوطِيُّ.

وَالْمَشْرُوبَاتُ جَاهِزَةٌ عَلَى الصَّدِيدَةِ،

وَالْمَرْأَةُ الْبَاهِرَةُ الْجَمَالِ،

زَوْجُهَا لَغَدٌ الْأَوْلَادُ لِمَكَانٍ مَا حَتَّى السَّادِمَةِ



(وهذا الوقت يجب أن يكون كافياً)

وكل شيء فيها يستحق المبالغة،

فرجبتها جميل جداً،

وفخذها ساحران،

أما حبها فهو حقة حقيقية،

أما بالنسبة لهدوها..

تبارك الله..

وبالنسبة لما يشاع عن الإحساس بالذنب

ووجع الضمير،

وما شابه ذلك من ترهات،

فإنني لا أفكر في ذلك مطلقاً.

نعم،

كل شيء مع أحكام وتدابير،

فماذا إذن هذه الرعدة الخفيفة،

والغم الجاف،

وازدباد معدل مشروبات اللب،

والعرق الذي يرطب البدن

كما لو كانت تلك هي المرة الأولى

لا...

ليس عدم الصبر،

ولا هو الخوف من الفضل.

شكراً لك يا جاك،

للجمال - كما قالوا لي - شيء خطير

لمسته حارقة

ولكنني كالاسيستون الذي لا يحترق

أترى؟

إنها صدقة مينة

تلك التي تجلس هنا

حقيبة من السنادات

تقطع الطوبى المطلية بالقار

يبدو أنني أحيي زائراً

مختللاً،

طازجاً،

في ظهري

بارداً

كالثلج...

ولكنه.. توطن داخلني. ■

• كنتجلى ليمون ولد في جنوب لندن عام ١٩٢٢، حصل على شهادة جامعية من أكسفورد بعد الانتهاء من الخدمة العسكرية. قام بالتدريس في جامعة سوسا لمدة اثني عشر عاماً، وكان زميلاً بهجمة «كامبردج» بين ١٩٦١ - ١٩٦٢. نشر ثلاث عشرة رواية منذ أصدر روايته الأولى عام ١٩٥٤، له كتابات نقدية، ودراسية عن روايات القصة العلمى بمفردان، وخرائط جديدة للصحف عام ١٩٦١. أصدر كتاب أوكسفورد للهدى للشعر عام ١٩٧٨.

# تمرينات السباونا عبد المنعم رمضان



فيحسبوننى طفلاً بالغاً  
يمكننى أن أدعومهم  
إلى صباح مشمس  
بعد أن أنوى إخراج النساء من قصائدى  
كى لا يكون الدور زائداً عن الحاجة  
لكنى عدد أول إغفاءة  
عدد خروج الأفعاذ العارية من مأواها  
عدد مشيها طواحية  
بين الأحلام العابرة وشرقة النجوم  
ولأكنى غير قادر على تثبيت الكادر  
غير قادر على حمله  
أستقبل وحيداً  
بعض الأعضاء المعلقة من ذيولها  
والتي تحاول أن تعادل  
وأفرزها  
- كأئننى فى حياد تام -

يمكننى أن أسمع السلم الخلقى  
يمكننى أن أتترك السقف عارياً إلا من الله  
وأن أتذكر بعض الأغطية التي غطتني بها أمى  
بما فيها غشاء البطن  
يمكننى أن أسمع عن الجدران  
وشاهات كثيرة  
ولا أصدقها  
يمكننى أن أقود كل عازفى الكمان  
كل للرسول والأبطال  
إلى الضواحي  
أن أوزع عليهم نوبات حراسة حزنى  
يمكننى أن أعض لسانى سهراً  
وأندم  
لأكنى كثيراً ما أهمل عنه  
يمكننى أن أتلف من الأطفال المهرة  
أحتادهم

\* مقطع من قصيدة طويلة بعنوان «بلابل» تكون مع قصيدة «القاهرة»  
ديوان «بعيدا عن الكائنات» - يصدر قريباً عن دار الأناض - بيروت.

حتى إذا استغرقت في النوم

زهقت النساء اللواتي سأعرفهن بعد قليل

ونظرن في شحوب إلى جذعي المائل

ومن أجل شفاه هاربة

من أجل اللسان الذي يشبه أقدامهن

من أجل استحصال الرأفة

أو من أجل دالماً

قبلنى وأخمين وجوههن

ولولا أن ظلام الغرفة

كان يبتد ببطء عن جسمى

لنستقر أخيراً على ظهر الباب

ما عرفت أبداً أن المرأة التي في المقنعة

والتي تشبه ناريومان

هى التى اصطحبت منها

كل يوم أتراء اصطحبت منها إلى يدة الخراء

لنقمتنى

أن فى لجهة الأخرى من الباب

رجالاً كثيرين

يفكرون فى امتصاص عرقى

الذى وبعد أن لكفى من مسرتى

سوف يخرج وحده

ويجلس فى ليهو

ويضع ساقاً على ساق

ويشرب كوباً من الحليب الساخن

ويلوح لأحزانه

كانه لنا. ■





## قبماتان... لا ثلاث قبمات.. نعم عبد العظيم ناجي

هذا تدخل للذات عريانة إلا من جرحها وظلامها الخاص:

بريخت

جحا

للمكثبي

للمنحكة ذات الكتفين

ويصاعل أحدهم:

إذا كانت اللغة جسماً من الصنم

فماذا تبحث في المياه المنحلة

عن للكلمات المحشرة بالتواضع؟

للرجل ذو الصلعة الوثائقية يتجه الآن

إلى مقدمة المسرح

إنه يعن أن الوجود هو مجرد استرجاع رمزي

لأطروحة منفية

في قشرة الرأس

فسرت السحاب ليس هو السحاب

ولحلام الراعي

ليست هي الترجمة الحرفية

للجاعيد المكتوبة في جبين العشب

أملك بيتاً وكرسياً

وأملك فما لأزمن له

مملوماً بالسجاملات القديمة

في مدخل البيت رجل يعمل ثوباً

يحاور به شعبان الأناكندة،

أنت هذا يا حبيبتي قبل هاروت وماروت

تصنعين من مبادراتك الطيبة بلدك من العدة

وقراً من سكر البندرج

أما أنت يا صديقي العزيز

فقد خرجت من تساعات أفطوسين

بهذا الإحساس التلقائي

الذي يعرف ماهية السمكة من لون خيشومها

لكنه لا يعرف أن البحر إسكانى

مدرب على أكل أهدنية الغرقى

هذا هو مسرح الكابوكى

تلك هي الأقواس والطرائد

وتلك أكواب من الأسراريات المتكج

وشطائر من الخبز وللانشورن

يتقدم الرجل قليلا فيلتمى بالفتاة التي تحمل آلة البربط  
يتوقف قليلا فيلتمى بالعزة التي أحبه  
يراجع قليلا  
ربما تسقط الفتاحية وجهه  
ثم يستدير نحو الصخرة  
كما يصلح منها تمثالا آخر  
للأميرة ذات الهممة .  
من خلفيّة المسرح  
يدخل رجل آخر محمّل بالبخار والبرمائيات  
بين أصابعه تطف البلاءة السمكة  
على بُعد لحظة غنائية  
تلك هي متحركة تعمل مقلعا  
ونهرًا كاملا من مشروب الرأوند  
ذلك هو صوته يلفّ حول نفسه  
كتعبان يُقاتل ظلّه  
من زاوية أخرى من زوايا المسرح  
يدخل رجل آخر  
إنه يفتش عن مقبرة دلفنة لموميائه  
عن إله مخلوع  
يقدم له آخر قطعة من جسمه القُرْباني  
لكنه سرعان ما ينصرف وهو يردد  
(لطوبى السماء أوكار  
وللعالم أوجرة  
لكن ابن الإنسان  
ليس له أين يسند رأسه)  
إيه يا حبيبتى  
هل أنت التي هذا؟  
أم أنت التي هناك؟

لم أنه مجرد خطأ في الجغرافيا  
فالإنسان لا يلبس قِطْعين في وقت واحد  
هل رأيت الشيخ الذي ابتلع منذبة المسجد  
فاحول فمه الأردر إلى صندوق للذئور؟  
هل رأيت الصياد العجوز المربوط في جذع الماء  
لقد تَزَوَّج سمكة من أسماك القاروص  
فامتلات أفكاره بالزعانف .  
مازلنا في مسرح الكابوكي  
إنهم يسكنون بالفتاة من كامل قدميها  
إنهم يصنعون منها أحواضًا للعباب الماء  
أما صديقي الذي هبط من قطار الشرق السريع  
والذي كان يعاني من حاجة ملحة إلى الفوضى .  
فقد جلس إلى جوار (بونزا)  
حيث التكن المرفوع على محطة  
أخرج من جيبه حذيفة  
امرأة ترتدى شجرة  
علية تمباك  
ثم دخل في محلى الشجرة  
وترك التلحاة تركض في اتجاه للنمل  
لم تكن الإسكندرية قد خرجت من كيسها للجنيبي  
لكن الكثرى كانت ناضجة  
ومن نافذة القطار  
كان صديقي يلوّح بذراعيه  
وفمه محجج بالطيور  
نعم يا حبيبتى  
في ريف شرايبيني وأدت يدك  
وفي متروضاء نهديك وأدت  
وفي شوارع (العليا) القديمة رحت أبحث عنك:

بحلفتُ عنك في شارع (الملكة)

في شارع (ابن خصيب)

في شارع (الطاحونة)

في شارع (أمير الجند)

كان هناك السلم للدافري

كانت هناك الشبابيك المشغولة بالزجاج المشق

كانت هناك عيون للنساء الأمازيغيات

كان هناك العارس

الذي كنت تقوينين وجهه يشبه بركاً

ويطلنه مصفح بأزير المراكبات

كانت هناك للفرلة

التي تلبس كركلتا من الترتير

لكن صديقى الذى هبط من قطار الشرق المربع

أخرج من جيبه أرجوحة / ثلاثة وجوه ليبتلد

الوجه الأول كان وجه الجسناور

الوجه الثانى كان وجه الشاعر المتجول

الوجه الثالث كان وجهك

هكذا يا حبيبى

لست ثلاث فُتُتاتٍ في وقت واحد. ■





# هوامش كبيرة للصوم فريدة أبو سمدة

دون أن أكون هناك .

على مقعد في الأتيليه،

تكتأبب أعضائي

وعندما يتوقد الصنوب اليومي

أشعر في الابتسام

سأصنع قهوتي وحدي

يكفي أن أطفو في طراوة النخل

وأتم بالشرود

لقررت المدينة من نافذتي

تفرطح أنفها على الزجاج

ترافيلي

بفضول العرائس

ثم تخفني

في تنكسها .

□

حبكت حول رديفها التميمص

وهي تجر للشارع

كانت خائفة

من احتكاك العمة بها

هل كان غريباً جائعاً

ثمانية عشر عاماً

وأنا أحن وأطمق

في مقلاة .

دعني إلى حديقتها

كان علي أن أحن

أن الأشجار

تتحول إلى عظام في الليل

والزهود إلى عصافير ميكة

وأصابني إلى

حوافر .

انتهى كل شيء

حقل من الغريبان

وطلقة مباغنة

في المطاعم الصغيرة

أنتكر في الشفاه اللزجة

ثيابي في الركن

تجلس في شرود

وتلوك رائحتي

سأخذ صورة والدي

لا يمكن أن يظل يحدث في الكرسي

الليلُ

هل يدها مللٌ أبيض

كنت هناك

صلصالٌ طرى في قبضة الأسي

وحيدة

في المطابق المابع

الكراسي لا تكف عن الثثرة

والمرابا تعاني من اللمش المزمن

وحيدة تماماً

تدخنُ

وتحدث نفسها أحياناً

وتخشي إذا تمطتْ

أن تكشط السماء

□

تطلي بثلكري

ومعنى .

وجهه يطوف على جسدي

ويشاور ظله المائل فوقي

ثم يهوى .

جربتنا ملائكة

فكشلت عورتى

وكنا

فرحين . ■

ق



صمد شج

## اليَد الجاهلة

### مهـاب نصر



#### اليَد الجاهلة

فى كل مصافحة

يدها الجاهلة

كانت تعطم درن قصد

مشاعر اليَد الأخرى

طبعاً كانت تلومها، تهددها

بالسنة اللهب

بالذبح

بالزلة

وتلفها بشاش ثقيل

فى هذه الأثناء

كانت الروح تأخذ شكل اليَد

مكررة ميراث الأخطاء

.....

لأسمى

أصبحت صديقاً لأسمى

لأفكارها جعلت نفسى عكازاً

ونهدنا نتأمل البحر

على السعد الخشبى تشمس جسدنا

قالت: غنى شرباً

أعطانى المامنى كله بين راحتى

وظلنا نضحك حتى السماء

.....

فى الصباح

استيقظتُ باكراً

وناديتُ: أين أنت يا زهرة البيت؟

كان البيت ساكناً يحلم

فى حضن الزهرة

ولم تود أبداً

ولم يعد هناك بيت

أخرجت ورقة وقلماً

وأعددتُ فطورك متعشفاً من الخبز والشاي

وقلت: لنحمد على أنفسنا

رأيت جناحيك

لأنك أبى وأسمى

أصرخ فى جميع الصور الباطلة

يا إلهى

لا بد أنك فى مكان ما

أبكي طويلا خارج البيت  
وعلى الشاطئ حانياً أتتنفس:  
الألم بيت آخر..

.....

رأيت جناحيك المرومين  
وتحت منرياتهما الواسعة

كنت أجوع وأمريض  
وروحى تكلمن .. مبتلة بالنعمة

روح العالة القاسية  
خادمة الشعب

المتقدمة بلهب وحكمة.

.....

يصنع المرء محراثاً

ويحمل الثير على كتفيه

لا يظن وراءه

وما سيأتى

رجل كيف يكرن

أذنه فقط

تسمع حكمة المتدن الثقيل

بطولية وحية

كالإيمان..

.....

أراحوا أرجلهم على مائدته

ودول السباح

تكافئ الدخان الأزرق

وسطعت الوجوه بالأحقاد

- لا أستطيع..

أكد لهم أن له طريقته

أنه لا يقصد بذلك أية إهانة

حتى بعد أن رحلوا  
ظل يمسك بالأوراق  
مترجماً من باب إلى باب  
ومرددًا للكلمات نفسها  
كلنا يجر الناصفة إلى الداخل.

.....

يا إلهى

تُبذد الوحشة بالحب

ولبندما بالمقامرة

أحرق للحصاد

وأبور الأرض

وفى أعلى المهرة أجلس

مع نسمة خفيفة.

أعلى من النوم والسهو تشرق ذاكرتى

حينئذ يكون النهار قد بدأ

وفيك ينفخ على المصابيح المجهدة

لا شيء يتغير

ولكن .. كيف أشرح هنا

أن تولد السعادة المصوقة

من التكرار؟

.....

حبيرتى جاغلة

روحها الخفزة تحمل عصا طويلة

تمشى بينا

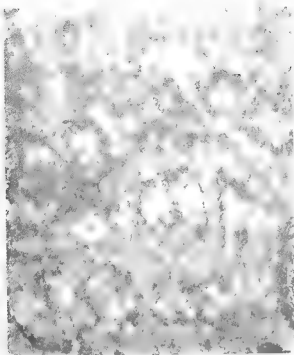
وكأنها تصعد جبلاً

وحولها تثبت أشواك الكرامية.

إنها روحك يا رب

وقد قطعت الطريق إلى نهايته

.....

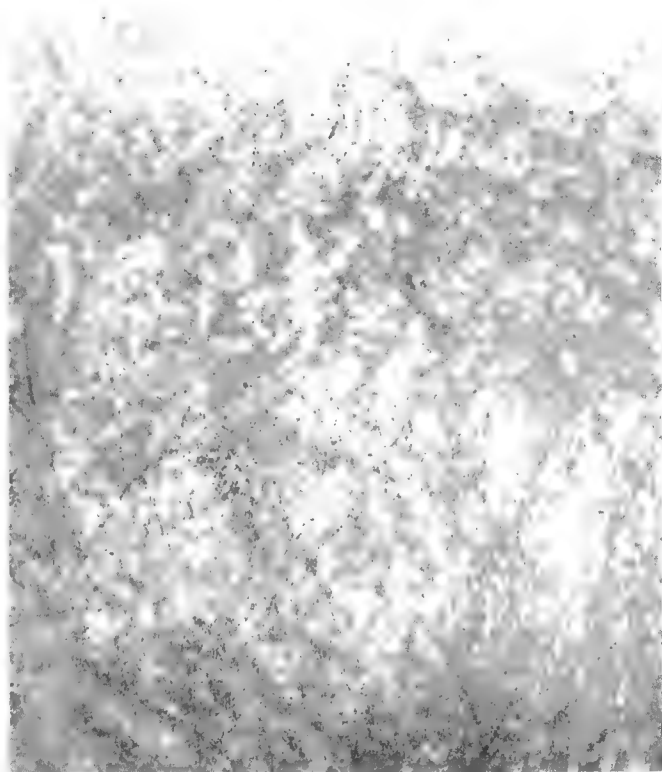


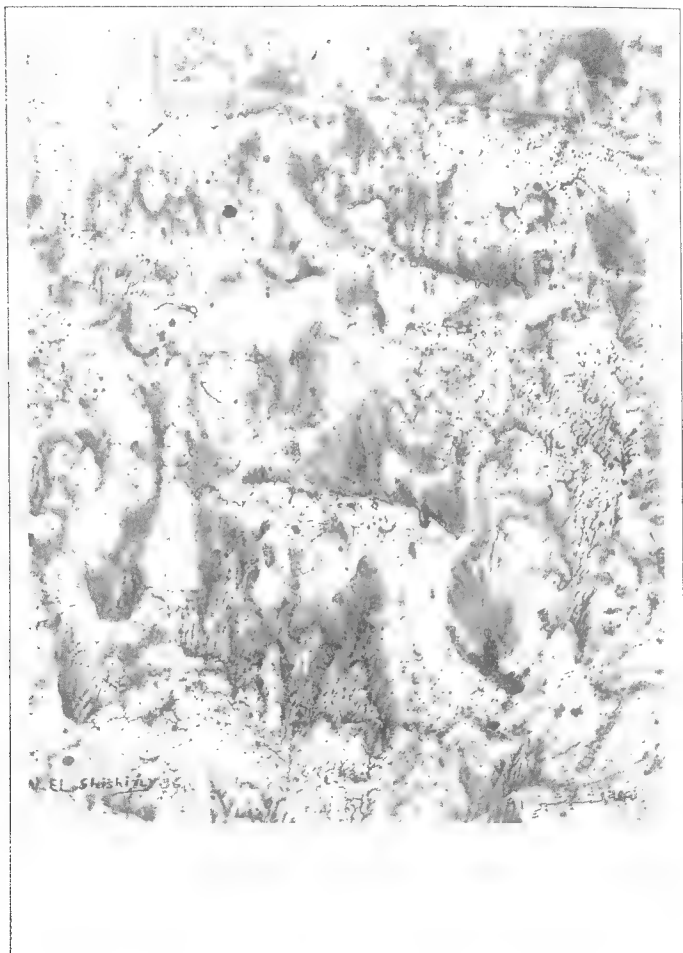
**نعيمه الشيشيني**

**وملاحظات على فن المرأة المصرية**

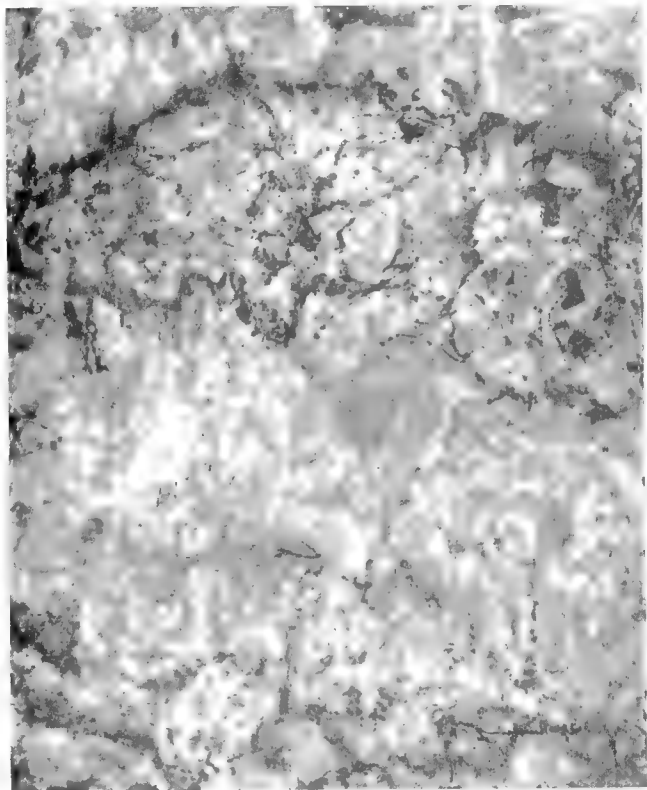
**محمود بقشيش**

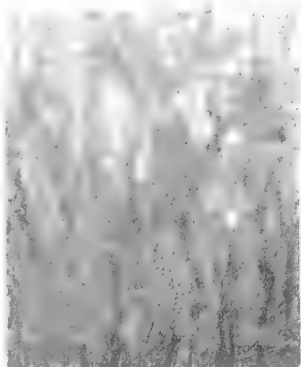
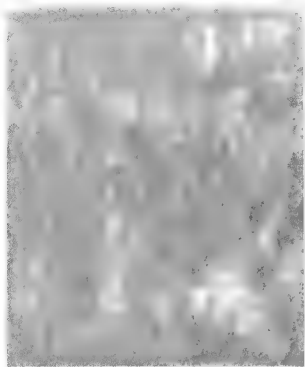














## نعيمية الشيشيني

### وملاحظات على فن المرأة المصرية

**قاي** (من نجوم الثلاثينيات) هي الوحيدة التي أتاحت لها الظروف أن تعبر عن المرأة، وتجلى ذلك التعبير في سلسلة من أهم لوحاتها تحمل عنوان «فيديوس السوداء»، ورغم ذلك فالواضح أنها اختارت طريقاً مرزياً لمحمود سعيد عندما اختار نماذج الأنثوية من قاع المجتمع، فاختارت هي نماذجها من قاع القارة الأفريقية، واتحدت بهذا مع نظريته للمدنية إلى المرأة، كما تحالفت مع نظرية للمستشرقين إلى سيدات الشرق... لهذا رُحِبَ بها فقاد الغرب، ووصف الشاعر «بول فاليري» لوحاتها التي تصور فيها فراكه تبدو مكشوفة بالمصير بقوله «إنها فاكهة الشر» إشارة إلى ديوان بوليفر الجسور «أزهار الشر»، ولقد أعفيت «ايبي» من الصراع الداخلي الذي عانت منه الفنانة المصرية، فقد كانت باريس شبه مقر دائم لها، لهذا لم تضطر إلى استخدام الوسائط الرامزة أو المزاورة إلا في أصنئيف الحدود.

#### نعيمية الشيشيني ورموزها الأنثوية

إذا كان قهر ذهنية الخلف قد حال دون تجرير المرأة الباشع عن أنوثتها، فلم يستطع أن يمد كل أبواب التعبير، واستطاعت المرأة أن تعبر عن نفسها بالرمز، وألبست المشاهد المرئية أفئدة الأنثوية، وظهرت في هذا السياق الفنانة السكندرية «نعيمية الشيشيني» التي أقامت معرضها الأخير بجمع الفنون

أمام ذهنية الخلف؛ فبدلاً من الدفاع عنها أكدوا نظرة الخلف الدونية إليها، عندما انتقل «محمود سعيد» وهو واحد من أبرز الرسامين المصريين - بالتعبير عنها، اختار نماذج من طبقة الخدم، حتى يمارس عليهم سطوة الرجل الشرقي على أداة متعته، أعلى المرأة، ولم يستطع أن يجازف باختيار نماذج الأنثوية من طبقته الأرستقراطية.

وعندما عرَى المثال محمود مختار جسد الأنثى أنثى، وستر ما كان يجب أن يوح به؛ ففى تمثاله المعروف باسم أسطورة الحقول، وهو تمثال مزوج يجمع بين الإله الأسطوري ومعشوقته، وهى تظهر فى هيئة فتاة صغيرة، أقرب إلى أن تكون طفلة تداعب لمحبة الإله الذى هو نفسه محمود مختار، وتبدو المداعبة بريئة كل البراءة من أى إيحاء بالجنس، ولا يعدو المشهد أن يكون جلسة عائلية لطيفة، بينما فى تمثال «رونان» السسمى بالاسم نفسه، تظهر المرأة مكتملة الأنثوية وتعبر بحرية عن أشواق أنوثتها بتعبيراً لانملك إلا أن نصفه بالصدق.

بعد تأملى معظم ما أبدعته المرأة المصرية فى مجال الرسم والتلوين، أكاد أجزم بأنها لا تعبر بالقدر الذى يسمح به إرهاب كل مرحلة من مراحل التاريخ الحديث، ولا شك أن أسوأ أنواع الإرهاب هو الإرهاب الدينى الذى وصل إلى ذروته فى عصر السادات الذى راح هو نفسه ضحية له.. وربما كانت الفنانة

إذا كان من اللادر جداً أن نلتقى بفنانة مصرية تجاسرت يوماً وأعلنت تاريخ ميلادها، فمن المؤكد أنه لا يوجد بين الفنانين من اعترفت بأن محل إقامتها الأول هو جسد الأنثوى. ولم نلق بإبداعات فنية تؤكد أنها تماثلت مع هذا الجسد باعتباره حقيقة تتمسك بها، وتحرص على التعبير عنها، بل باعتباره عبئاً، ومصدراً للمتعاب، ورأت أنه من الحكمة الانصراف عن هذا الموضوع المفض، واختارت دروباً للسلامة، تتعدى بدرجات متفاوتة، عن الأشكال المختلفة للإرهاب الذى تفرضه ذهنية الخلف، وإذا اضطررت لإحداهن إلى رسم المرأة فى وضع مفرد أو جماعي، فإنها تلبسها ثياباً فضفاضة، مفعمة بالزخارف، حتى لا يظهر أى أثر من خريطة الجسد، ومفاته كما فُلت - على سبيل المثال - «إنهى أفلاطون» فى سلسلة لوحاتها عن جامعات البريقال، وقد وجدت فى الدفاع عن شعارات حزبها ملأاً يبعدها عن فخاخ التعبير، عن أنثوية المرأة وكأنما التعبير عن أشواق تلك الأنثوية ضحكاً وعيباً، وأخفت «جاذبية سرى» المرأة فى زحام البيوت، وصحن العجائن اللونية الكليقة، وضربات سكن الألوان العليقة، وبسبب حرص الفنانة المصرية على الإخفاء حرصاً على السلامة، جاء فيها، فى الغالب، مراوغاً لأنوثتها، وتركزت مهمة التعبير عن تلك الأنثوية للرجال الذين لم يكونوا أسعد حالاً

بالزمالك، ولم نتاجنا عندما أغفلت تاريخ ميلادها، وبدأت سيرتها بتكرار تاريخ تخرجها في كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية سنة ١٩٦٩، كما تكررت سلسلة بعثاتها إلى الخارج ودورها الأكاديمي والاجتماعي.

إن متابعتي لمعارض تلك الفنانة جعلني على يقين من أنها أكثر الفنانات المصريات صدقاً مع أنوثتها رغم اختفاء المرأة نفسها من لوحاتها اختفاء كلياً، فقد نجحت في اختيار ما يتوحد عن أسواق الجسد من أفنعة دالة. كان قاعها الأول الذي التقينا به في أواسط السبعينيات هو: «الغلاطات الحريدية، وردية اللون، وامتلأت لوحاتها بالأجواء المخملية الناعسة، غير أن هذا العطر الأنثوي لم يكن متوقفاً له أن يتنامى، وأن يتجاوز الخط الأحمر الذي تفرسه ذهنية الخلف، تلك الذهنية التي جعلت أحد زملائها من أساتذة الفن يغطي نسخة من

تمثال فينوس - وكان موجوباً بقاء الكلية - حتى لا تفسد فينوس بجمال جسمها أخلاق الطلبة!

### طوق النجاة

جامعتها فرصة للإفلات - المؤقت - من الحصار عندما أتيح لها أن تسافر في بعثة إلى جامعة إستنبول لدراسة تاريخ الفن الإسلامي (٧٦ - ١٩٧٧)، وبعد عودتها من تركيا اختفت الغلاطات الوردية، وظهرت الآيات القرآنية، وكل ما يدل على أن الفنانة قد دخلت في أجواء التصوف.. لكن لأن الفنانة لا تستطيع أن تكون غير نفسها، فقد تسال إلى الكلمات والحروف هشاشة وضباب أحال الآيات القرآنية إلى ما يشبه البخار أو البخور، وأذهبت حروف الكلمات وأدغمتها، وعادت بكل هذا، وبغير قصد فيما أظن، إلى هيئة الغلاطات الحريدية السابقة ذات العطر الأنثوي.

ويمثل معرضها الأخير خطوة ثالثة، تتصل وتنفصل، في آن واحد، مع مرحلتها السابقتين، فقد تخلت هذه المرة عن استخدام اللغة العربية في التشكيل، كما تخلت عن أداة الرسم الرئيسية وهي الفرشاة، وسَّلت العجائن الزيتية، وجعلتها تتماثل قطرة قطرة كالندى على سطح القماش، وشكلت من مصادفات الوهلة نمجاً مجرداً يشي - رغم ذلك - بمشابهات في الطبيعة، وبالتحديد، أغصان الأشجار الكثيفة، وكانت قد التقت بها في رحلة من رحلاتها إلى الشرق الأقصى، وترسبت في ذاكرتها حتى وجدت الدافع إلى التعبير عنها في هذا المعرض. ولوحات المعرض تكشف عن مبادئها ومنافعها في ذات الوقت؛ فيقدر انتماء اللوحات إلى الفنانة وإلى جماليات بيئة ملهمة، فهي تصلح لأن تكون ثياباً نسائية تمتع كل العيون! ■

## أدوار العالم

### سهم جبار



#### لغز

الوحيد الذى يأتى هو الوحيد الذى لا يأتى!  
ذلك هو اللغز الذى طرحه عليّ قتلُ بابنا الصديق.

#### توقير

وصنعت فى حصائلى وريدة . كان ذلك فى سن السادسة ،  
حين دخلت المدرسة لأتعلم . كما يقول أبى - وأصبح دكتورة .  
الآن أصبحت دكتورة لكن لم أجد حذوقة فى حصائلى . كنت  
أمل أن أجد حذوقة أظلف منها للعب . وأسحر كل مسائد يحوم  
حول جلتي . بل لم أجد حصائلى .

لقد سرفها تلميذ كسول كان يوزع على طريقته .

#### البطل

ارتديت بطلالى وعلبه حزام الأسلحة الذى يرضعهُ  
الرصاص ، وقبضتْ لم أنسها أنا البطل العتيق الذى ما غادر  
الصعركة إلا مستأسداً ، كالوحوش الناهضة أعداءه المهزومين .  
وفى طرف فمى الأيسر تدلى سيكاري الذى أطك دخانه مع  
ما يشتغل من أعصائى المستعركة كل يوم ، من الجوع  
والحسرة . فأنأ أقبل ما أقبل لأتذكر أن البطل كان ديكورا كاملا  
أما الآن فيخلو من أيها لثلاث . فقط جوع ينهشه وحسرة تله  
كل ساعة على أماكن ينف إلهيا .

#### قراءة جنوة

كلت جنوة ولم يكونوا يعلمون . وكلت أنوى أن أجمع ما  
فى الكتب لأنفسه على مآربى ، إلا لنى تعلمت أن آخذ من  
رواى إلى المكتبة كل يوم رجلا مفتونا أدخله فى قصرى .  
فسر محرم وخفى وغير موجود على الإطلاق لكثرة ما أحسن

أن أدسه فى الهواء فلا يملئ عليه أحد . وحينما أقال منه وطر  
الجن من الأس أطلعة إرباً وأرمية فى البالوعة التى تتصل  
بنفق طويل صار مليناً بالمفونة من الرجال . اليوم صار عدد  
من أراء قليلا حتى خضيت على هرايلى الجنبة من الانقراض .  
لنا التى لا أكاد أجد معنى كبيراً فارصنيت اللامعنى أعلقه  
على باب دارى للمفونة تماماً بالسحر وبالغفاه . وحين أعود  
إلى المكتبة فى المرة القادمة أن أقرأ ألف ليلة وليلة ولا يبادلنى  
قارئ ما .... سره .

#### بحيرات

فى السابق كنتُ زوجا لامرأة هى بزرخوس .

الآن أرحضُ أبنا أسمى شكلا بلا زمن .

وعنداً لثغر الرمل من كتاب خرجت منه ذات يوم

ببحيرات الذكريات المتحركة هذه !

#### إلى غرقنى

حين عدتُ فى النساء محمكة بالماء والطعام إلى غرقنى  
وجدتهم هناك . ولم يدعوني أخرج بعد ذلك

كى أعود فى مساء محمكة بالماء والطعام إلى غرقنى !

#### سيرة حرب

فى الأصفاد . فى الأصنام .

كل ذلك تسامى . لقد أخذتهم الحرب وودتهم أمهاتهم . ثم  
تزوج أبائهم أمهاتهم . ثم لبسوا خواتم زواج . ثم انتظرت المرأة  
أن يعود حبيبها من الحرب كى تتزوجه قبل أن تموت دون أن  
تصرخ صرخة طلق واحدة ، ثم لم يمد حبيبها . عفواً لقد  
أخطلط على الأمر فابنها هو الذى لم يمد بينما زوجها عاد  
ليتزوجا وينجبا ابنيهما الذى لم يمد من أية حرب مقبلة !

## ترتيب

كانت تخبرني أن ذلك محبّر بل معجز.. إنها تكاد لا تصدق.. الشابة التي تظن أن العالم مرتب من الأشياء، لا تظن أن الأشياء عبارة عن كلمات. وهكذا رحت أحاول أن أقنعها ولكنها تجزم بأن ذلك محبّر بل معجز بل كذب. حسنا صدقي ما أقول عظمت الله.. بالمكرت الأعلى.. بالصلوات.. بالآيات.. بالعلامات.. بالإشارات.. بال.. بال.. كلمات! إن ذلك صدق وليس بكذب أبداً.

فتحت عيونها واسعة بوجهي وأمام ما طرحته عليها من كلمات عظيمة رهبة خطيرة.. أومات بالقبول وزاحت تصدق وتصدق وتصدق كل الأكاذيب التي أبلغها إياها وأنا أبتسم.. أبتسم في سرى.. بمكر!

## إيروس

في السماء، تحت الشجرة، كان نائماً إيروس.

وفي الصباح كانت الشجرة مع ما تعمل من ثمار هي الدائمة.

## بلا ديكه

دجاجاتي الصغيرات الجميلات حملت معي اللحم نفسه. خرجت من صالون الحلاقة حيث صغت ريشها على موضة الساعة وخرجت بسياراتها الفازة إلى حيث تلاقى ديكه أنيقة، صياحها نشط وحيونها لطيفة صافية. كنت أرافقها إلى الموايد، وحين تنتهي من أحاديثها الودودة على أغصان الأشجار كنت أنزلها بعد أن أتصق حافية على المائط والجدع المتين للشجرة وأتأشى السقرط بمعجزة، أسمعها في صناديقها المنجفة من آثار المطر بعد أن كانت تنزل بقميماتها التي شريتها وجعلت معي تحدثني برقة وبأناقة عما حملت به كي أراه حين أذهب وحدي إلى اللوم بلا ديكه ولا ريش مصنف.

## ياندرورا

ياندرورا تأتي.. ياندرورا تروح.

لقد كانت روحانها جميلة ومحببتها يسلب العقل حيث يقدر ديونيزيوس بآلته الجامدة يستعدي في الدرب كل فضلة من عقل لتكسح كل يوم.. بينما هي تأتي جميلة وتروح، ياندرورا التي تمارس بطالة فرحة ومكتملة.

## أدوار

كنت رجلاً في طفولتي. قابلت الكثير من الرجال، وخرجت في صباحاتي إلى أعمال السفرة، وشقيت كي أجذب زوجتي للتشمر من حياة فقيرة. أنجزت دوري بدجاح، أما الآن فأنا امرأة حامل لتتظر أن ألد كي أنتهي من دور الوسيط إلى دور الورث الذي سيقابل الكثير من الرجال ويخرج في الصباحات إلى العمل ويجتنب من تقوم بدور الزوجة التشمر من الحيات الفقيرة دائماً.

## آخر كلمة

كنت أنكم العربية آنذاك حين صنعت السلم المعدني الذي يفصل بين الطائفة والأرض. أشرت إلى الضيف أن تمسك بأخر كلمة سأقولها قبل أن أخرج عن مداري الضيق، إلا أنها لم تتسلم إشارتي فصعدت الكلمة معي إلى حيث سأجلس مع ركاب من أكران أخرى وقبطان من لا لغة، وهراء...

ربما ذلك هو السبب الذي أتى بي في النهاية إلى أن أعود من جديدي إلى الأرض التي كانت تصل السلم بالطائرة من دون أن تعلق عن المدار الضيق.

## دوار

خرجت من الدهر.. أه بالدوار موجي. كنت أصعد الدرجات التي تصلى بالشوارع وأنا متحمجة.. بي دوائر وأحصر ماء. دخلت إلى أول زقاق علي أن أنسل منه إلى الشارع الرئيسي وأنا أخصف. ما لهذا الإناء يمول هكذا.. ربما سينسكب الدهر مني. ربما سادير موجي على الأزقة وأغرق المحلات المحيطة.. ربما سيتبلب الشارع، بل إنه غارق. بالمعنى. لم يكن أدري أني سأحمل الدهر كله معي. سأحملة في روعي وأغرق به العالم الجامد للتيين. هأنا في كل شيء.. أغرقه وأجعله نهراً.. كل شيء نهراً.. ويدور. العالم يتخفف. وأنا قطرات عميقة متحمجة.. لقد كان ذلك جميلاً وحبيباً.. إلا أني اكتشفت أمراً مهماً ينبغي أن أقوله. لقد اكتشفت أني لم أصعد الدرجات ولم أدخل الأزقة. لقد كنت أهبط وأهبط. والقارب لم يصل بنا إلى البر. لقد سقط البز في الدهر وسقطت الدرجات. لقد سقط العالم في الدهر.. وأنا مفتوحة عيوني متسجمة مع المسق أتحدث عن أمواج تفرق شفافيني وتهمل على كل شيء وتدور: أه بالدوار موجي! ■

# قصيدتان

## فالد أبو بكر

شاعر مصري



### أيد بيضاء تظهر وتختفي

غير عابى أن أتهم بالغرابة

أعرض أحد المارة

وأمر يدي أمام عيني

دوماً ألو في إثارة دمهته

وأخيراً...

صبتهم ويبرون مكيدة لي

وأنا الذي كنت أظن لي غير مرئي.

أي سلام

لي يد نظيفة ويضاء تمتد

وتلقى بالغرث لفر جانع

ثم تختفي؟

لن الموسيقى؟

لن أكشاك بيع الررد؟

لا بد أننا داخل لعبة الغمائمات

القاعدة الأساسية:

أن نجرب أكبر عدد من الطرق

دون عبور واحد من النوع الممطر بالفخاخ

ولا بد كذلك

أن مفتاح اللعبة دائماً في وضع التشغيل

لأننا نصاد

ثم نعود من حيث بدأنا

فهل يصني لنا أن نستجدي اللاعبين

لكي يوقفوا هذا اللعب؟

### في فضاء مرآيا وزئبق

أتجسس على ذاتي لمصلحة العالم

لأن اضطرابي يخبر عن أدوات فراري:

عن السابقين،

عندما صارت الروح جداراً بين ذاتي والغابة

عرفت قوتي

لكي عرفت كذلك أن الذئاب ستطاردني.

وعن رغبتي في النجاة  
فلماذا أعصبت إذا نهشَ كذبٌ ساقي؟  
لا مفر من ادعاء الطمأنينة دوماً للخطر.

بإيمان المطارد في فضاء مرابا وزئبق  
سأقول إن العالم يسرُّه موهبته الأولى،  
وإن للمقايض هي التي تلون في يدي  
دون أن يفتح بابُ نجاة،

وإن الأفتنل ألا ألتع في شركِ الراحة  
لأنه ما من صخرة واحدة أتهالك عليها  
وحين أسأل عن أعضاءٍ أخرى اختلقت  
سأقول إنه الجنام

ما الجدوى من للثائرة بين يدي غابة؟

كلما صالحتنا يدٌ

أنصت للرحمة ما أنجزناه من فرار. ■



# قبور في الحقائب

## سالم الموكلي

شاعر لبناني



تقط نثرًا تراثيًا على الروية،

ومضوا:

يستأنفون الغربة..

حاملين قبورهم..

إلى رصيف آخر

.. ..

.. ..

مطر قليل..

وعائلة صغيرة..

تتسائد..

لتقوى على الغياب

عائلة صغيرة

لكن مقبرتها بحجم العالم. ■

تحت مطر قليل

وعلى بعد شهقة من المدينة

بالأوس دفنًا للشيخ الفلسطيني

على مرمى رغيث..

من أريته البعيدة

تقاسمنا المزارعة..

تحت مطر أكثر.

لم تكن على أهبة الليل

لكن ظلامًا آخر..

يسرى في الجفون

لم نقر على الحزن،

ولم يبك أولاده



## مشاهد درامية صادق شرشر

وهي..

بتحارب كداري

دمعة الكحل اللي وقعت على الشيفونير الإزاز

خمس زاربعين سنة

عدوا زى الطوف

مساقة ما رفعت إيديها على خدّها

ويصت ف المراه

لحد ما غابت نظرتها للجريحه

فى زحمة الأدرج

ورده ف النكشدارى القديم،

وشوية جوابات مريوطين

بخط ناعم حرير على هيئة فيونكه

تكريات قصة الحب الوحيد

اللى فصلت من تاريخ حياتها..

يظهر من وراء خلفية الكادر البعيد

باب الأروسة

وهي مستعجلة بتبص ف الساعة

اللى متعلقه دح، المحيط

المشهد كله غرقان

ف دموع البنت النحيبة

اللى قاتتها قطر الجواز

خمس وأربعين سنة

وهي قاعده قدام المراه

بتلف خصلة شعرها البويصة

ويتمر دح، التجاعيد

بخفه ويأس

من بين صوابها الدخيلة

- بيفلت العالم -

ويدوب

على

وشها

وينهار

جبل

المكياج

فى رعدة البوردة الرخيصه

وابتسامه الروع المزيف



خمسه وئص وخمسه

- من خمسہ وعشرين منه -

وعقارب الساعة

بتشارو..

دع، الميعاد الغرامي

اللى ماحدش يعرفه أبدًا!

...

دلوقت بتجرب النسيان

ولأول مره

بارتباك شديد جدًا

بتحاول تشرح شعرها

وتبسم

لأحلام الليقطه

اللى غرقت

فى خلفية المشهد. ■



# الإشارات بعدنى السلامونى



نسه ما جتلى

يمكن الإشارات

وقلت التاكسى

ما هى الإشارات بترقب كل شىء

بس حاجتى

وأشكى لها على ظروف إمبارح

وأنا دايخ فى ميدان التحرير

على واحد يهرانى

ببيض لى من تحت تحت

وأنا باصم للأرض عشان تنشق وتبلمنى

قول ما أقول له

أندى ربح جديده

أو جديده أروح بيه

ومشيت

فى نص الليل

أو الليل كان فى النص

ملى فاكتر

زهرة البستان كانت مقفلة والأندى به

ويبان الصارفت

وقزاز الصرايات للى نايمة تحت الأرصفة

وكلاب

بكرنات محطه فى السماب

خالفين م الأرض

وضلمه بتهرب فى وشوش الذكاكين

للشارع كان قاصى

زى بطى بالمنبط

بس كان فيه بتكين

كانوا سكرانين

ولاسين بلسيل چونس

ويحترونى

فى اللحظة دى بالذات

بصوت لحيونى

لقت فيها خوف وشر

وهب وكره وجلس

وشوق وحين

وضلمه بتهرب من وشوش الذكاكين

وشارع قاصى

وبتكين سكرانين

فى اللحظة دى بالذات

لصليت أصعرب دماغى فى المحيط

أنزله ع الأرض ولسيه وأمشى

من حابس على الأغلى الذى يتطلع منه وتمشى  
زى الصراصير  
ولا تصايد لشعر اللى يتلعب فى الحكومات  
ولا مواعيد البذات  
ولا اجسام السمات للى باجههم من عقلى  
الباطن لما اجهى انام  
السهم  
الأنيابه قتل  
وزهرة البستان  
أنا عايز أروح  
أنا جمان  
حاجكى لها  
فى اللحظة دى بالذات

انتميت بيقى معايا سكية  
أشرب فى عمارات القاهرة  
لحد ما تكدركه على للى نايمين فيها  
وتبقى اكوام، اكوام  
وأدوس عليها بجزمى  
وأقول  
هى دى مصر العزيز  
بس حالىجى  
تلايين سنة وساعتين  
ولسه ما جهتل  
يمكن الإشارات وقفت التاكسى  
ما هى الإشارات بتوقف كل شىء. ■





## تقاطع طرق

## منشعبات

## إدوار الخراط

**قا** من النافذة، وأنا أشرب كوب الشاي  
مناخ الطعم قليلا، وأحس أنني است  
موضع ترحيب، أرى قطار أوكيوتو يندفق  
ويهتز على التقنبان خارجا من المحطة  
يستجمع طاقة متصاعدة، بصخب متصاعد،  
حتى أسمع وقفته، هادئا يلح ببخاره المهدور  
على محطة المضخة.

كنت قد جفت من القاهرة، فخررة نهاية  
الأسبوع فقط، وقررت فجأة أن أرى صديق  
رواق الصبا القديم المحموم، وزرته في تلك  
الليلات التي لا أحرف الآن أين موقعها.

وافق فتح لي الباب، فرجى زيارتي غير  
المنتظرة، وكان بالقنالة ينظرون بيهامسا  
مخطط، مغرور للشر متلفح العيون، وخيل  
إلى أن في غرفة النوم قدخالقة أحدا، امرأة  
في اللهايب، لكنه لم يقل لي شيئا، ولم يلح  
على أن أبقى، عندما هيمت بالقيام.

جاء قطار مصر متطلعا لا يولي على  
شيء، أظم، راقع الصدر، يهدر بحر قري.

سمعت عن عرييلت هذه اللبلا. حكايما  
لي وفاق في ساحة رومان ومرارة، وسمعت  
طرفا من أبطالها شغفوها صامها، أحمد  
صبرى الرسام، صديقي ولكنه للتركبة  
الفرنسية ومصريته الأرستقراطية البوهيمية  
مما، كأنه من عالم آخر وإن كان ابن بلد، من  
هنا، جسدا، وقصرى لمر ساكن شارع  
الإسكندري قديما، مدرس الإنجليزية الذى  
منك صدره بما تصر أنه إنشيطاد منظم له  
- في ظل الثورة - وتقرير محترم حوبا وسافر  
أحيانا لمقبحته وألقبه، فهاجر إلى كندا.

وتبدلها وهذا، على الكبير، وكان يذافع،  
بحرارة أكسر من التزم قليلا، من  
«ديمقراطيتنا في كندا، ومات هناك. ثم إيهاب  
المصري الضخم، أسمر لكن لوجه ملامحه  
خشنة فاطمة المحدود وإن كان فيها سحر  
حورية داغمة وخفة دم لا يبال منها شيء.

حكى لي وفاق حكايات عن فيلا الشلة،  
بلا مبالاة، وزيارة، وسفرية عاتية اصطلمها  
حتى استعالت لطرة وسجية ثابتة.

كيف كانت للسوان - وحتى بنات الكلية  
وخريجات الفلسفة والإنجليزية - يأتين إلى  
للفيلا، ومذهن أو جماعات، الهاريات  
والصحفقات على السواء.

تُقلّ التوافد التي تحلّ على شارع - أو  
مير - مهجور تحت خط السكة الحديد،  
وتضاء الأذوار العمراء - حتى في عزّ النهار -  
حسب أصول المعربة الموصوفة. وبالفعل  
كانت هناك في الفسحة الراسعة المفروقة  
بسجاجيد قديمة ولكن فيها نأرة اللمز، نهمة  
مصايبحها القوية مصبوغة بالأحمر الكامد،  
واضح أنه من لوان أحمد صبرى وأنه  
صباحها بنسبه.

الشعره الأحمر - حسب السجوب البئرور -  
يهرج مناطق الأجسام المفقورة للفرقة للجرم،  
مع برادى جنككنين الفاخر الفاخر - المذلق -  
الزجاجة كانت بـ ٣٥ قرشا، غالية لكن تستأجل  
- في بطونه تخصصاعد صوريات النشرة  
والاستهتر وضرب للنذا بالهزيمة، تدفعهم إلى  
استغراق الحواس في سمادير الهوين، غسبا لا  
معة، ورفضا للتصاوغ والامتثال.

من حكاياته أن صفة بدر العرب - خريجة  
الفرنساوى - كانت بعد أن تشرب وتبال عظمها  
من اللهب، تنام وتضمض عينيها، تمت الثور  
الأحمر، وكان أحمد صبرى يرسم رسومات  
شيقية على ظهرها المستقيم الطويل بفرشاة  
رفيعة، بينما وفاق يطر عليها الأشعار الماجنة،  
موزونة مقفاة، بالإنجليزية، لا يكاد أحد يسمعه  
في وسط الضحك والصخب المستميت، فزوى  
للمر مستلق على ظهره كأنه ليس هناك، يحدق  
في السقف أو في بواطن خفية حتى عنه، بينما  
إيهاب يرأس حول الجهة للمحدرة المرسومة  
رقصة الهندد العصر يطلق - مشرورى -  
صياحاته في أفلام هوايود.

كلهم بعد ذلك أصبحوا محترمين -  
فيماعدا أحمد صبرى الذى عاش ومات  
عقريا - تزوجت صفة بأستاذ مصرى يدرس  
الفلسفة بالفرنسية في طرابلس، وانفصلت عنه  
بالتطلق، بعد الأوى، وبعد أزواج صقلية  
وعصبية - دخلت النصحمة وأجرت التحليل  
النفسي اللازم، وكله - وبعد ولد وولدت  
أصبعا - طمعا - فراسدين لا علاقة لهما  
بمصر، إلا علاقة عاطفية غامضة وحلبن  
زينة فوهما للثقافة الفرنسية، وربما نساء  
عريقة، من يعرف؟

قال لي وفاق إن شغلهم أساسا كانت  
استبطاد السوان واستدرجاهن إلى أحباب  
النسوان. مكنا قال.

أين هذا من حكاية كأنها ضامنا من  
أحباب أفلام هوايود في الأربعينيات، عن  
شوة القمر القضى ولبر مصايبح الكورنيش

البنفسجى الهادئ.. فى ١٩٤١ .. على أمواج سيدى بشر الحامأة المذراقة صديقا الأبييض، نجسوى الحب الطاهر، وأحلام الزيزرة الثالائية الخالية ليس فيها إلا الحببان، كأنها الزيزرة المسمورة التى تحيا فيها.. فى عجمة صالة السليما، لمدة ١٠٠ دقيقة.. حيريات مثل دوروثى لأمور أو دلويس داريو، مكالات بدسوق لأمور من الزهر الاستوائية الضخمة، صفراء ساطعة وحمرات ناصعة تلفت للوجيد وتنزل على الصدر تخفيه.. هل كانت الصدور عارية؟.. وللجولة ضائقة حتى الأقدام الحافية، مصورة بحق من جدائل رفيعة متفصورة من سفن نخل الجوز الهلدى.. الرومانتيكية كان قد عفا عليها الزمن، وبسرعة.

ترحف صبية بدر العرب فى الأربعينيات فى ذنب الشهبوات الفاخر، ويهزج ما أراه هذه الأيام.. من أراه؟.. على قمصه ويديه، كالحبوان، فى شوارع الزمالة، هائل اللحية وللشعر المتربط الأملج، جلبابه الواسع لا لرب له يسقط على جسمه فى الفشار.. (الصوره غير قادر على أن يقيم عوده، من المشغوخة أو من مروحى لا أعرفه) يرفع إلى عيولن لا أطيع نظرة الحيوان الإنسانى فيهما: اللثة والتمرد والتمسرح وبهاية التماس على حافة أمل غير عاقل، من هو؟ وإماذا هنا؟ حرية الزحف على أرض الشوارع بين السيارات التى تكفاهد والسيارات المركوبة على الجائنين، أمى خبير صعد من سجن دار المسنين أو المستشفى الحكومى للرب المهيمن؟ الزحف على الديدن والقدمن فى سرة الشيق أو سرة الانسحاق، من أجل حرية موهومة، أم لغها الوحيدة المتبقية؟

(بدون تاريخ، وبالتكلم الرصاص)

عزيزى..

لعلك الآن.. أو منذ عدة أيام مسحت.. تبط شفطك السفلى فى هدوء نفسى.. وتكفر محاسنك.. فى انسدة فى.. لا وجود له إلا متى وجدت الحاجة إليه.. وتستطيع أن تبرهن على ذلك بالتقصية التى بين أيدينا الآن.. وهى حالة اسديوق فرحنا، كان يتكلم هذه الماطفة طالما كان فى حاجة إلى استعمارها لغائفت من جميع الدوايح كالاحتياض غير الشريف مثلا.. والإحتياض الأدبى.. والاحتياض الفلسفى.. (إزع سامى يشرق الجواب ده) .. ولكنه بمجرد أن انتهت

حاجته إلى فوائد التظاهر بهذه الماطفة بالنتقاله إلى جور آخر.. كحف من هذا التظاهر، مما وكبت صحة التقصية التى بين يدينا.. هذا ما يخيل إلى أنك تفكر فيه الآن يا حشرة القفوس، المسحر.. ولكنه مخطئ إذا أخيفت ذلك لأن خطابك لم يصلى إلا أمين.. وأرجو قبل أن تسمع للشرح التالى أن تسقط من حسابك عقيدة كانينى المشهورة! لقد أرسلت خطابك إلى صفت من يوم ١٦ أو ١٧ الماضى أينس ككتك؟ حسنا! إلى تركت صفت إلى السويوس للامارة يوم ١٤ شاما، وعلى ذلك لم استلم خطابك وطعنا أنت أعلم متى يعقل الصابدة.. وتبعا لهذا لم تستطيع أن استلج دين عاه لن.. أهلى فى صفت لم يهتموا بإرسال الخطاب لى إلى السويوس.. وكنت أنا وأنتا لك أرسلت لى خلال هذه السدة فأرسلت لهم خطابا أطلب فيه تحويل خطابك إلى.. هل تعلم ماذا كان الرد؟ وإماذا نرسل لك الخطاب، اتدنى أن تمكت فى السويوس أكثر من ذلك؟.. فأجبت: إننى حيران أبقى فى الجسيم إلى مالاتهية.. ومالهمش دعوة بن يعترى الجواب!.

وبعد أخذ ورد كالمراسلات الصلحمة شاما ثم إرسال الخطاب السكين مع رافع من لششام على عدم الطاعة والجهود.. الخ. وهانذا بمجرد وصول خطابك أسرع بالرد عليك.. والواقع أننى أصحرف بأنانية غير مباشرة فى إسراعى بهذا الرد.. فإنى قبل أن أهتم بالرد عليك سريما لأجل نفسك، أسرع فى ذلك لأننى أشعر بصلحة شديدة لكتابتك إليه يا صديقى.. وأنت لا تهمل هذا الشرع من الأناوية بدون شك، والواقع أنك صعبان على..

.....

عزيزى وصديقى المحبوب..

لنيس هناك ما هو أشد ليلاسا للنفس الصاعدة من أن تكتشف أشياء ما تكن ترد رؤيتها فى يوم من الأيام.. هناك بعض فى الفارس.. لا نهتم كثيرا ولا تتأثر بما تصعدنا به الحياة من صنمات متخالية، فهى تتقهلها فى خضوع حيرتلى ساكن.. وأفكر أنك فى خطاب من خطابك الماضيه تكررت لى مثلا شيئا بذلك، هو «حمار السن».. أما تلك النفس الصاعدة للنية المحفوة.. فإنها تشور لأفك فى، وهولها أقل شيء وتوجها أنته الأشياء أينس كذلك فى عزيزى؟

لست أدري.. ولا أهتم.. إذا كنت أكعب كلاما معقولا لم لا فما بهم هو أننى بهذا الكلام لا أفعل أكثر من للتعبير عن مشاعرى الحالية.. بكل بساطة وهده.

.. اسمع يا صديقى، يخيل إلى أننى يسويل أن أنصت إليك بأشياء قد تدبلك وقد أكون متصرعا فى الإنصاة بها، لقد اكتشف فيما بعد خطيئتي فيها.. فأنتم.. ولكن ذلك لا يهم صامت بهذا الكلام أسرى من نفسى.. بذكر هذه الأشياء، التى تؤلفنى، فى قلبى.. قسوة غريبة.. يخالطها.. وتصور الجنون.. شيء من اللذة الغريبة الغائقة، إننى مجنون يا صديقى.. ولم أتم أكثر من ساعين لينة أ!

.....

لست أذكر لمن قرأت مرة وصفا دقيقا يشبه حالى الآن تمام الشبه، وصف إنسان محموم يقتل دون انتفاع فى فراشه بأحدا من مكان رطب قبيل يخلف فيه حدة ألومه.. ولكنه لا يجد أبدا.. إذ ينسى أنه أبدا ذهب.. ولقد معه الحمى التى يهرب منها.. أغلنى أذكر ذلك فى قصة فرتر الحس، نعم.. فساما.

هذه هى حالتي شاما يا صديقى.. أننى أهرب من الحمى القاتلة التى تهرأ نفسى فى قسوة مغفلة.. إننى فيه عايل مدهور يهرب من دله.. وهو فى كيناه، محارلا فى معالج نفسه، وأن يغف ألومه أو يتسامها.. أه يا صديقى لو أستطيع أن أحبر لك تمهيدا كاملا عما فى نفسى.. ولكن.. ألا تذكر كلمة جبريل.. وكيف وصف الكلام بأنه ولو كان نهيا.. فهو سلاسل وقود! إننى أتألم فى صنف إذ أجد نفسى عاجزا عجزا غريبا عن تصوير أشياء أحسها تملأ حياتى.. وتندلع فيها لها وضراما.

أأن كل هذا الذى أشعره بعيد عما يشعر البشر ربما يحسنه.. لأن هذا غريب عنهم ويبعد عن دنياهم.. أبنا لا أجد فى لغتهم للنية.. روحها السماء الممهدة.. ما يمر عن اصطحاب الريح الدامية التى تزار وتكرر فى أصماى؟

..هى رغبة اليهمة فى اليكاه يا صديقى.. ولكن هذه الرغبة ذاتها تبعت فى شعورا عميقا بكرهها إلى حدود لها.. وهقد عقيق متجهد.. فاصطاب.. لأننى لا أعرف إلى أين تنح هذه الكراهية أو إلى أين يندفع هذا العقد الأسود المجلون.. لا جهة موية..

ولا مصدر معروف.. إنها شبه شيء مخيف  
ثالث مهول يدفع في كل اتجاه وكل مكان يا  
صديق.. دون أن يذهب إلى أي اتجاه أو أي  
مكان، دون أن يتوقف لحظة أو يستقر ثانية..  
وهو في أثناء هذا كله.. لا يلبى عن ذريف  
ممدد وزفير مخيف.. محطما.. محمرا متقادا..  
.. إنها حالة مخيفة يا صديقي.. يخيل  
إلى أنك عاجب.. دهش ولكن.. إنني مثلك  
تماما إن كنت كذلك لهما اللزيم!!

.....

إني أجن يا صديقي.. لماذا أقلم هكذا؟  
ولأي غرض أو سبب؟

لست أدري لماذا أترسم أمام عيني الآن  
كأنما بصروف من دم وثار كلمات ناجي  
المخوفة:

«الطحن يا سفين - مزي في حراب»  
«كل برق بيين - وامض كسراب»

.....

يا إلهي.. إن صورا بشعة تراود ذهني  
أول نهار.. وأشكالا مخيفة لا نهاية لها ولا  
حصص لا تنى عن تمزيق حيالي المتحد  
بأسئلتها الدامية..

ويخيل إلى أحيانا أنني أصمى.. محترق  
.. نعم.. ضامنا.. تصور لإنسانا أصمى.. وهو  
يشغل بذهب هائل لا يبطي يبعث فيه كل ما  
يمكن أن تصوره الأبالسة من عذاب..

هذا الأصمى.. وسر مدرعا.. متعلقا..  
وقد أحرقت النار جفونه الصفصنة.. وقد فرد  
ذراعيه لسميرتين كأنما يصاد على الهواء...  
وقد تسلفت من جسده المصترق شرائع من  
الهم المصترق أخذت لتضج له.. وثار..

أهي النهاية يا صديقي؟ لماذا تنفجر هذه  
الصورة المخيفه في مخيلتي بهذا الشكل  
الرهيب؟ لقد كنت أفسد منذ زمن طويل  
بشيء ضامض لا أدري كله.. كنت أفسد  
أحيانا بأنني موت بارد متعفن.. وأحيانا أفسد  
بأنني نعت رداء السموت البارد هذا أمترق في  
سكون مخيف.. ولكني لم أكن أدري أو أصور  
كله مشاعري حينذاك.. فهل هذه الشعاع  
التي كانت غامضة على في وقت ما هي هذه  
الأشباح الخفية التي تغطي الآن رويدا؟

لست أدري أشكر الرب أو ألعن قدرتي إذ  
أزاح ذلك النضال..

.....

ما هذا يا صديقي؟ لماذا تعجب؟ هل  
هناك حقا أجدية؟ وإذا كان، فأى معنى هناك  
لحياتنا هذه؟ لست أدري.. ولست أعلم كثيرا..  
كم أنا بعيد.. متخفى.. مغلف.. سجين..  
أفهمني أنت على الأقل يا صديقي؟ ولكن لا!  
يا صديقي.. لا تفهم شيئا.. لست أطلب منك  
ذلك لأنني لا أفهم أنا نفسي شيئا.. إنني لا أفهم  
شيئا على الإطلاق.. وإن أفهم.. أبدا أبدا...  
.. إن بعض النمرود تحول في عيني..  
ولكني أسرع بتجفيفها في وحشة غريبة..

لماذا أطلب من الناس أن يفهموا  
يا صديقي.. طالما أنا لا أفهم شيئا.. ولا أرى  
شيئا على الإطلاق؟..

.. أفكر في الانتحار كثيرا.. ولكن هل  
أدري أن أنتحر حقا؟

.. أذكر كلمات هاريت شلي، إذ تقول:  
«فكرت في الانتحار كثيرا بالراح.. وكثيرا ما  
كنت أستيقظ في صوم الليل.. وفي نفسي  
غصة أليمة وتصميم عميق على الموت..  
فألتفت خلال النافذة إلى الكون وجمال الليل  
فأردتهما ببعض النمرود.. ثم ألتفت حولي  
مزعجة للتفكير للكلمات، في ألم.. وبعد ذلك..  
أذهب إلى فراشي كي أنام إلى الصباح..»

.. هل ترى معنى هذا؟

إنني أكره الناس جميعا في حدة وجنون..  
هناك إنسان واحد يخيل إلى أنني أجه..  
ولكن للفريب أنني أشعر نحوه بسبب هذا  
العجب ذات الكراهية وذات الحقد.. إن نفسي  
مسممة..

يقرأون إن الألم يسهل للنفس ويطهرها..  
فما له لم يبعث في نفسي غير السموم؟  
إنني كنت مجنونا ولقد بدت شيئا هالكا..  
وها هو ذا يستقي..

أنتذكر قصة ذلك الطبيب الذي خلق  
مسخا؟ وأحييا ميذا.. قصة.. قرأتكشتين،  
أنتذكر؟ أنتذكر كيف أطلق هذا الوحش في أثر  
من خلقه فطمعه وسحقه سحقا.. يخيل إلى  
أنني كذلك خلقت وحشا..

وإن هذا الوحش يطلق في أصعابي..  
إنني طريد..

أفهم شيئا يا صديقي؟

خير لا أفهم.. ولكني بالرغم من ذلك  
أنتظر منك.. بل أتوسل إليك أن تتكلم.. وألا  
تؤلمني يا صديقي، ولو دفعك هذا إلى الكذب  
على..

نعم لا تؤلمني.. فكفاني نفسي.. وكفاني  
خيالي.. وكفاني إلى الابد الطويل..

.....

لئن أنت الآن يا صديقي؟  
إنني في حاجة مخيفة إليك يا صديقي  
المحبوب..

إنني في حاجة إليك أيها السلاك الهادئ  
للنقى البسيط النفس والتلب.

يا إلهي.. كم يخيل إلى أنني طفل صغير  
يجرب.. وإنك لي أب حنون! عطف!

وكم أشعر بلذة غريبة لمجرد هذا الشعور.  
تذكر يا صديقي.. أنني خلقت وحشا  
وهو يقتلني الآن رويدا فلماذا أن تخلق أنت  
شيئا.. فلتقت في سكون.. بعيدا.. في  
صحن الحيلة الهائلة بوحشتها..

من يجرب أن يكتب الآن بهذه الحرفة  
بهذا الدفق غير المحكوم، بهذه اللامطرفة التي  
لا تفعل من نفسها؟

ومن يستطيع؟

الآن؟ في حصر ثورة المعلومات  
والتكنولوجيا المالية، في القرية الكونية  
الراحدة، في عصر الأقمار الصناعية، في  
عصر ما بعد الإمبريالية، ما بعد الصناعة، ما  
بعد الحداثة، ما بعد العرب الباردة، ما بعد  
التوازن النووي، ما بعد تلك الإمبراطورية  
الديفوقية، كأنما هو عصر ما بعد الحياة  
نفسا.

ولماذا ندون هذه الكتابة.. أو ننظر إليها  
من على؟ ألا نأخذ نقاشها، أو نخرج من ورعها  
حقايقها؟

ما شأن ذلك كله بأي شيء؟

وكيف أستطيع أنا أن أبعث هذه «الروح»  
بعد نومها الطويل، وأن أخلق «رواية» كأنها  
في نفسها فراكتشين الذي يحدث عنه  
صديقي القديم.. وروح الكتابة الراضية.

ها هوذا «النفس - الروح» يحكف على  
ذاته، على مرآة لا نهاية لتلرد صورته فيها.  
أصدة الملح متكررة حتى المدي..

السلاك للنقى البسيط القلب؟ صحراني  
الهائلة بوحشتها؟

من؟ أنا؟

بعد طول جهل ما قد وصلت، وبدي  
خاوية، إلى مرمى حجرى، مؤقت جدك،  
عدد تقاطع طرق متضعبة، وشئى؟ أم في  
نهاية طريق؟ ■

## سيراميك خيرى شلبى



وردية اللؤلؤ فى عمل فنى كبير لأنه صاحب تجربة فنية ترضيه للتحدث فى هذا الموضوع.

اعتراه التوتر، شعب لونه، تلمح، شعرت بأنه مخرج من وجودى كأني رقيب على ما سيقول، فاعتزلى المخرج والإحباط بصورة صالمة. قررت الانصراف فى الحال. بذل محاولات كثيرة - بروح عبث - لاسترضائى، لكننى كنت قد انطقت هاماً حين لاحظت أنه بدا عليه الترحيب بانصرافى بل إنه لم يخبر عن التصريح - ربما حين أن يدري - بأن أنتظره فى صالة الانتظار.

صار وجودى كحتمه سواء. بذل جهداً كبيراً ليأتينى بنسخة من العدد المنشورة فيه أقصوصتى السابقة، ثم اصطحبني إلى باب المكتب فى مودة. داخلنى شعور بأنه يريد أن يهرب من إكمال الحديث.

سألنى السؤال التقليدى الذى وسألته دائماً أبداً فى الشهور الأخيرة:

«ما أخبار السيرة؟»

ظننت، كالعادة، أنه أخبرني اقتنع بضرورة فعل ما قطعته أنا منذ عام؛ شراء محرك مصحح السيارة من بورسعيد حيث إن المحرك القديم لم يعد قابلاً للإصلاح بحال. قلت له - أعجب الظن لأشجعه :

صاقت بأمثالنا من الذين لا يزالون يأخذون الأمور على محمل الجد. لاحظت الانتشاء والرهج ربما كانت هى الضوء الوحيد المونس للبهج فى حياتنا للقائلة. لكن ما أندر هذه اللحظات وما أبعد المسافات بينها.

وسرَّ بأن سيظهر لى كل حين. وأخبر بأن سيقراً أقصوصتى فتمتلص للقراءة عن رهج وانتشاء لمقارمة التصحر الزاحف وإيقافه بعيداً عن حديقنا.

لم يكن بيننا اتفاق على موعد محدد، لكن جرأاً من للفرحة أن أفاجئه بالعمود على غير موعد.

دخلت عليه مكتبه محملاً جملتى المصطفين من للفرح، طارواً لبيدهما على الأقصوصة والأخر على مخفر من مشاعر وخولطر جمعت خلال الأيام للقاتلة.

كان مثلاً على مكتبه. أمامه غادة حسناء ممسكة بقلم وأوراق تدون فيها ما يقوله.

التفتض وإقفا فى ترحيب شديد يشعلى به ارتباكاً عظيماً وقع فيه بمجرد دخولى. بعد تردد قليل أصطنى وجهه مستجيباً لمحاولتى تقبيله. ثم قدمنى للأئمة وجلس مستأنفاً حديثه معاً. هى مراسلة مجلة أجنبية تجرى حواراً مع عناصر متحددة ممن لهم صلة بالثقل، صناع اللؤلؤ. ولما كان صديقى كاناً ليها منذ اشتغاله كموزع للبرقيات فى لؤلؤ القاهرة إلى نزوحه المبكر ككاتب ومبر عن

فأنا أحب صديقى الكاتب الكبير وأقدره وهو - فى ظنى - يصبنى أيضاً ويعتبرنى كاتباً كبيراً.

صديقى الكاتب الكبير مصطفى، زف لى خبر نشر أقصوصتى للسابقة بفرح طفولى كبير، وطلب أقصوصة جديدة لنشرها فى نفس الجريدة التى يحمل بها.

صديقى يقيم على الظروف للمادية المتجددة التى يعانى منها هو ولذنده من الكتاب الذين أصطرا للكتابة كل شيء ولم يحصلوا منها على أى شيء. وأنا أيضاً. أعتقد - أفكر ظروفه ككاتب كبير، أقل منه قامة فى دل أجنبية يمتلكون طلائع خاصة وأرصدة فى البنوك لا تكفد مقابل كتاب واحد فى حين يمكن هو فى حارة فى حى الكيت كانت لإمابة.

صديقى مثلاً فى كتابته لكنه - يقينا - ذو قيمة يهرقها كل من قرأ قليله. وأنا على غزارة ما يكتب يحدونى الشرق ذلكم أبلغ ما بلغ من ذيوخ صويت بين الفقدان من أبناء جيلنا.

صديقى يحب حديث الكتابة، ربما أكثر من حبه لعملية الكتابة نفسها. وأنا عند الحديث فى الفن عاشق مقرون وديف معنى. يترجم حديثاً أنفسي استماعاً. تتبادل الروع والانتشاء ساعات طويلة ربما عبر الهاتف، ربما سورا على الأنفم فى شوارع القاهرة المكتوبة للى أسبحةا تضرع بأنها قد

- تمام -

لمع في عينيه بريق طغرى عابث، قال:  
- «لن نتمكن الآن مع الأسف! قررت أن  
أركب لعمولك المصام بعض السوراميك! كان  
لابد من تغيير قعدة المرحاض البلدية بقعدة  
أفريقية ذات سلطانية! العملية فُتحت! دخلت  
حتى الآن في ستمائة جنيه! بعد تركيب  
السلطانية لتضع أن الصدري بقصها! ثمه  
ستون جنيها هذا الصدري! تبقى خلاصات  
السفن والبارد، ويظلم الله كم ثمنها،

استطرد كأنه يمدح عن هذه الرفاهية  
الفاخرة:

- «نؤمن نتمكن العيش في مواجعتي  
عندهن سخن وبارد ومرحاض أفريقي!  
مرحاضى شيء بشع وغير إنسانى! لم تعد  
مفاصلى تقوى على التحمل من فوقه! ثم إن  
الفاصل وقعت في الراس ولا مجال للترامع!

نبهة الأسي كانت لتضج بزهو كبير  
عصى على الدغلي، لمجرد أنه أصبح يقوى  
مادياً على تغيير المرحاض.

هبطنا إلى الردهة المفروشة بالسجاد  
وأطعم للجلوس من الجلد الثمين، والحوائط  
كلها مزينة بصور لزياء العالم كله وبعض  
رجالنا مصر دلمل براون صغيرة متساوية  
الأحجام مرسومة بالكاريكاتور الملون. نكلنا  
أمام باب المكتب قلت له:

- «أنت ستكتف مبهلاً كبيراً فهل نويت  
على البقاء نهائياً في هذه الشقة في هذا  
الحى الشعبي لشكط بالشقاء؟»

انكمش شاربته الكثيف ثم انفرج، استدرج  
مشوفاً:

- «زوجى قالت إننا يمكن أن نسترد هذه  
الفرقات حينما ندرسه الشقة! ولكن إلى أن  
تظهر لي شقة جديدة من عالم الغريب فإننى  
مجهز على تغيير وضع المرحاض!»،

قلت بحماسة مفاجئة:

- «ستكسر الجدران كلها بالسوراميك؟»

- «نصفها فقط! والباقي بالزيت حتى  
لستف! أما المطبخ فنسجله لحين مسرة!»

- «على فكرة! عليك بسوراميك كيولباترا!  
إنه جيد يعطى للمصام أبهة! كالقناديق  
الكبرى!»

- «استدرياه بالفعل! أصحاب البيت  
سباكون في الأصل وأحدهم يقول العملية  
كلها! لم يكن أعرف أن العملية تأخذ كل هذه  
النبكة! هدم أرض وتغيير مواسير وحفر  
حوائط وبهلة! شغلانة!»

- «بالناسية! هات المواسير من الدور  
الجديد الصلب لكى يحتمل مدة طويلة حتى لا  
تقع فيما وقعت أنا فيه إذ بدد أن تكلفت للعمام  
أشياء الفلانى اكتشفنا رشح مياه في حجرة  
نوم الأولاد في الصالحات المتصل بمعرض  
العمام! جئنا بالسباك فقرر أن ماسورة السفن  
هى التى ترشح ولكى تغيرها لابد أن نهدم  
جزءاً كبيراً من حائط الحوض! لكننا أجلفنا هذه  
العملية حتى نلحظ على كرقونة سوراميك من  
نفس الدور نفس اللون أما لتحقيقه فإننا  
أجلفناها لأنها تتكلف ألف جنيه أو أكثر!»

ولم يكن شيء من ذلك قد حدث. وقال  
صدقى:

- «اليوم سأنزل لأستدري خلاطات السفن  
والبارد!»

قول لي إنها مرتفعة اللثمن جداً  
تقدمنا خطوتين نحو الباب العمومى.  
ترقنا. قلت:

- «هناك نوع ممتاز جداً من الخلاطات!»

تجد على مقابض الصابير نجمة حمراء  
ونجمة زرقاء الحمراء للسفن والزرقاء للبارد!  
لقد جريت هذا النوع مؤخراً فاحتمل عطف  
للزوائد وكثرة استعمالهم!

وكنيت قد شاهدت هذه المقابض الأنيقة  
ذات النجمة الحمراء والنجمة الزرقاء!،  
حمام قصر صدقى السبائريست التلفزيونى  
المشهور جداً كأبى الهول. وقال صدقى  
الكاتب الكبير:

- «أعرف هذا النوع الذى تقول عنه! وقد  
أوصيت به!»

- «هل اخترت لون السوراميك؟ اللون  
الوردي عندى شكله مبهج.»

- «تخيلت زوجى لون قلم الحبر الذى  
أشغف! اللون اللبني! اخترناه أيضاً بغير  
رسوم.»

- «جميل! على خيرة الله!»

- «ننتاهف!»

- «طبعاً! طبعاً.»

سلمت عليه بهزارة، استدار عائداً إلى  
مكتبه وضيقته. استدرد مخجهاً إلى الباب  
العمومى. ففتحت الباب واستدردت ثانية  
فلمحت صدقى بظهره العريض يمشى  
متخفراً كالأرزة الخارجة لثراها من البحيرة.  
كان سعيداً في مشيته! وكنيت سعيداً لسعادته  
ولكنه حينما احتدل في مدخل باب مكتبه  
وأعدتلت في مخرج الباب العمومى تلاققت  
نظرتنا عن بعد، فلاحظت أن التغطية الكفية  
قد حقت وجهه كمن أفاق من حلم مبهج على  
واقع غير مبهج. انتقلت التغطية تلقائياً إلى  
وجهى. فوجئت بضوءه اللبني على سلم  
الزور، فأنبأني برق الضوء الخافت بأن الليل  
في الخارج قد أسانف مسيرته السرمدية. ■



# ابن حلاق الحمير

## أحمد الشيخ



قا

حبست نفسي في داري واعتزلت الناس، لم أكن أعرب من يوسف ورجاله الأرائل أو أفر منه ومنهم خوفاً من المواجهة وقد صارت المداورة مطلة على رموس الأشهداء، كان من المصسوب أن تصببني ضربة غائرة حتى ولو كانت في داري مسكوكة الأبواب والفتحات، وكان من الممسوب في زمه أن يصدت أي شيء، حرق أو خلق أو خطف وزرع رعب في قلب القلب، أكذب عليكم وعلى روعي إذا قلت إنني في تلك الأيام لم أكن أعلم أو أحرص على استمرار الحياة، ربما لو كان غيري في مكاني وفي مثل عمري يقول لنفسه إنه شيع من الدنيا وماضيا بالطلوع والعرض، تزوج وغلف للدنيا نسل يحمل اسمه من البنين والبنات، ورباهم وعلمهم حتى تكثرت لكل واحد منهم شخصيته المعدودة للمصسوب حسابه، صاروا آباء وأمهات وأعطوا للدنيا خلفه تحمل اسمي في شهادات الميلاد، وربما.. أقول ربما يتهور ويرمي لنفسه في سكة الخطر بدلا من أن يتحاشا ويتقاعد عنه، ربما لميخت لنفسه ولأناس أنه جسر وقادر على السواجعة في الوقت اللائق، ذلك أن الحياة نفسها تتطلب الجسارة والإقدام، لكن المسألة لم تكن يمثل هذه البساطة، شعاعة أو جبن، خوف أو اندفاع، أبهى أو أسود، المسألة أنه لكل كائن حي تاريخ وطبع وفكرة ثابتة عن نفسه وعن الآخر، طيب نتكلم بوضوح أكثر، لو افترضنا أن فارسا مغورا اختار أن يتحارك فهل يتحارب مع

فارس يساويه أم يرمى نفسه وسط مجموعة من الكلاب المسمورة؟ أحسب أن المسألة اتصحت أكثر، سوف يختار الفارس فارسا ليصارعه، يصرعه أو يسقط في الساحة سهوياً بشرف، ولابد أنه سوف يرفض الدخول في عراكه مع الكلاب المسمورة، طيب.. نفرض أنه ليس هناك في الساحة غير قطع من كلاب أصابها الصغار فماذا يفعل الفارس؟ يهرب أم يندفع متحمساً بجمره ويحصل على لقب فارس شجاع في مواجهة قطع من الكلاب المسمورة، أعتقد أنني ألوئحت كل شيء، ولزم أن أطمئن إلى وصول رسالتي إليكم على النحو الذي كنت أرجو لها الوصول، بقي أن أذكركم بالثأر للشراردة الذين لجسوا في أركان الكفر وصارت لهم أبواب ومخالب، نسوا عيولهم في الأركان وبنوا مثل لهم للقتل على قنبر الناس، يرمونه بأنهم حراسه ورجاله الأوفياء وما هم بأوفياءه إلا لثرائهم حتى وإن كانوا يحيطونه بكل هذه الهالة من التوفير الزائف لأغراض تخصهم، وقد يتدبى له أنه يكرهم ويقر شأنه لكنه علو وارتفاع لحسابهم لأنه يتحول دون أن يدرى إلى سائر أو سائر يحتمون ويزاه ويمارسون الحياة من خلف البهيمع المرسوم في عقول الناس، يطلقون أباديهم في أركان الكفر بكل نهم، ومحولاته وأرضه، وهو مثل خيال مائه زوج واحدة منهم اسمها: أسويلة، وإن كانت في الأصل بنت قاطع طريق أو شريح منسرق سابق، قيل كان من الحكمة أن أدفن نفسي وأنى أكثر

وأحسب وأشعر بالفطر الداهم الذي استتب أو كاد أن يستتب. هل كان من الحكمة أن أدفن نفسي في قبرهم القويط حياً، أم كان الأفضل أن أربب نفسي وأن أستمده أستحي بمن يحين من الأمل والأصحاب وأصحاب المصلحة في بقائي لأشهد بما جرى وما كان من أمرهم وأمره؟ ولابد أن الحياة نفسها تستحق من العقلاء بعض الانفتاح والصبر قبل دخول مثل هذه الشراك المداخلة التي تختلط فيها صفات من يفرضونها بالرغبة أو بالإكراه، وطبعاً هناك فروق بين من يدخل معركة برغبته ومن يدخلها مكرهاً أو شبه مضبوط، لكن هناك أيضاً أنواعاً أخرى من الشراك، غصب بالإرادة أو إكراه بالرغبة، مثلاً، لو أن صبيداً شاء أن يقطع العمود في ترعة وجهاً ورمى نفسه في وسط للترعة مثلاً كما نفعل ونحن صغار، سيكون أمامه مهزب وهيد، أن يعود لنجود من الفرق أو لاحتمالاته على الأقل، وفي مثل هذه الحالة يكون دخول معركة العمود في للترعة إكراه بالرغبة أو غصب الإرادة، طيب لو أن رجلاً مثلي شاء أن يضمن الشهادة وتناخض في ذكركه أشواء وتاهت أشيائه وخطو هو بعض الأحداث بقصد كي لا يلو القصد الأصلي من شهادته، وفي مثل هذه الحالة يحدث أن يتره هو نفسه عن أغراضه البسيطة في بعض الحالات، فلابد أنه في مثل هذه الأحوال يكون قد دخل معركة الصعبة غصباً بالإرادة أو إكراهها بالرغبة، طيب، وماذا عن مواطن من أرباط الناس يراجه عصابة من مشايخ المنصر

استولوا على كفر كامل بمعنته للشاي، هل يتقدم بكل التهور ويذهب أمره برصاصة في الظهر أو في الصدر ليلا في قلب النعمة أو نهارا وجهاراً في عز ظهوره يوم شمس وهم جامزون بشهوده أنزور الفنون يفتقون لتهمه الشهوية في علق المقتول، يهجر الأوغاد حمة مهاباً وعلى رموس الأشهاد وقد حملوا على أكتفاهم سلاح الجريمة مثلما فطرو عسرات الفرات والداس ساكنة، والصدمة الشللية في حالة درشة أو غيباب غصب بالإبرة أو خامتع لعائلة من حالات الإكراه بالزغبة المصيبة؟

قلت لروحي لأخلص روحي من لهم الشقيل.. ياولد.. لقد كان من صابر اليوم صعدة كلفتها مصعباً على ذلرك سابقاً فلماذا لا تامل أن تكون اليوم مصعباً على ذورك؟ ولماذا تركته لهم كل الوقت ولم تلازمه في الأريأت العرجة تنحمة من قلة وعيه بهؤلاء الناس؟

وقلت أيضاً:

لما ذا لا تصالح في الوقت الضائع أن تعيد الأشياء إلى أسرتها الأولى، ولماذا لا تميد تزويج الأحداث مرة أخرى بحسب ما تسيطره الذاكرة؟

وجاوبت نفسي:

أعرف أن للصدمة الشللية صلة قرابة من بعيد بانسان، وأنه لابد أن فرعاً من فروع الشجرة القديمة لأملى كان قد انثى بفرع من فروع الناس الشللية، ومادامت البديلة كانت بآدم فلماذا أنه هناك الالتقاء بين كل البشر بنسب متفاوتة، ولابد أن علاقتي بالعمدة أروع وأقرب من علاقته هو نفسه بالذاس الشراونة، ولابد أن لدم سوف يحن يوماً حتى وإن طال الانتظار، وماذا هو قد طلع من فرع شجرة قديمة خللت أنا من فرعها المجاور أو البعيد فلماذا من الفروس وراء الجوز المفقوس في الأرض صحوح أن الأكفان تقادمت وأن الأبدان، ضلقت وأن عظام الأموات تفككت، لكنه سبحانه وإعجب الذاكرة التي تعد أسماء من رحلوا عن دنوفنا بنفس خذرتة على إحياء العظام وهي رميم..

في حكاياتي جسنتي لأبى حكاية عن أصل جدي لأبى، كنت تقديراً لنا ونحن صغار بينما تكلف حوالبنا مخالفة أن تسمعها

أبى أو غيرها من أقارب جدي لأبى، وربما بسبب ذلك الخوف نفسه كنا نحاول أن نصنعها ولا نستطيع، لكن تكرار الحكاية جعلنا نخطئها ونحتفظ بها دون أن يجرؤ أبى ولحد ما على اللوح بها أو الاستفسار عن مصداقيتها من أحد، كانت حكاية مخبوءة وتوشك أن تكون مخفونة في الرعي القديم لكنها فرت من ذاكرتي واستقامت بنفسها للشماعية بينما كنت أحاول أن أعيد الأشهاد إلى أصولها القديمة، وأصبها حكاية عارضة وباشقية وبلا وزن إلا كونها محدودة في الجذور القديمة التي انتقلت مثل أسماها في التراب، فكانت جدة جدي لأبى ولدت سبع بدلت مسبلته الواحد الرباب مانع للوصف والأرزاق، أسطاع من الجمال ما يفرق الوصف ويحجز عن وصفه اللسان، لكنه ضيق في رزقه فقصن في الدرب مثل عرائس شرد للبرى وقد غطت حلاتهن أسراب الشهاب فطورت البهياض والفمضلات الصنورة التي تفرزها وتركها ذواكر سوداء متقاربة تملأها النفس رغم أنها في الأصل حلوه ولابد أن الفقر عاندن في صباها مثلما عاندن في طفولتهن، كان شباب الكفر يفسد عن الواحدة ملهون زمناً، يضاموا الواحد منهم لنفسه زوجة وقد نصحت زوات حلاتها لكنه لا يمل، ربما بحسب رأي البعض بسبب وضاعة الأصل أو لجمال به، وربما لأن المحامات كانت تلعب دورها في ذلك الزمن السهل أيضاً، وربما كان عبد الله الشوكي هو أول من استلحه الجسارة ليطلب أكبر البدات سناً ويقبل شروط أهلها بأن يأخذها بالجاباب الذي يسترها، أخذها وتركها على المولى قائل إن رزقه وزرقها على الله، صحح أن عبد الله الشوكي كان مسجود لغيره، مثلي، في دار مصطفى عوف وأنه كان يحصل على ثمانية عشر قيراطاً من أرض مصطفى عوف يزرعها لنفسه مقابل العمل طوال السنة في أرض مصطفى عوف أو ثاره بحسب ما يشاء المالك، لكنه في كفرنا قاضة تقول أنه لا يموت في البلد إنسان بالوجع، كل الناس كانت تتعشى، القنى والفقير، المالك والعمد، صاحب النحال والكفار والمقطوع، وربما كان عبد الله الشوكي هو فائضة الفخور على السبع بدات، ما إن تجري على ألسنة الشباب حكايات عن واحدة ملهون حتى يربح الله إليها صاحب النصيب

يملأها لنفسه ويوافق على الشرط الملن بأنه سوف يأخذها ثاره بجبابها الذي يسترها، بمستمه كان يطرح وإلزام نفسه بالتقرب سلاً قبل أن تقول أم البت أو يقول أبوها:

- موافق يا جماعة .. ح أخذنا بالجابية للى عليها.

وانسدرت على هذا التروست بدات من التسبع بدات وبقيت في الدار أسلاخاً وأصفرهن وأكثرهن جرأة، وكنا دق الباب طالب قرب رفعت بداد بلة، كانت تلح بجمارة أنها إن تسلم شبابها وجمالها للفلاح جلب أو مثلي، جرياً أو نكر أجبر، وعندما تسألها أمها عن مصورها تجاوبها بجرأة:

- حاخذ واحد أنفدى بهاميه، ويمكن واحد بهي.

تضرب أسها كفاً بكف وتتعجب، وتجادلها وتذكرها بأختها التي تزوجت عم جدي لأبى من دار الشروبي وكيف أنها مستورة ومالكة لدار وعمها خلقة فخرتض وترض، تفكرها بعدد الله الشوكي نفسه الذي فتح الله عليه واملك الأرض التي كان يزرعها وزيادة وأنه بعد العمد صار مالكا لدار واسعة فلا تقطع، ولابد أنهم سبكو على البيت لسبعين، أولها أنها كانت حلوه وشاطرة وقادرة على أن تسحر المعاد إذا شامت وأنها في كل الحالات لن تسرو أو تتصلح مركبتها في مجاري الدنيا السائرة، وقائهما أنها كانت أصغر البدات وأكثرهن تدليلاً ورفقة على المصول على قول أهلها وكل ناس كفرنا، تركوها تنتمي وتتمرد قائلين إن نصيبها الغلاب سوف يملأها مهما طالت الأيام..

أيامها كانت الغزاة الشاردة قد جاءت إلى الكفر الجواني بعد أن أقلمها السلطان جزءاً من زمام الناحية مقابل سنوات المعاشرة الطيبة وقد أعقبتها بعد أن كانت جارية مجوفة من البلاد البعيدة البعيدة وقال الناس للناس إن طبع الجوارى غلاب، فما إن استقرت حتى فحمت مسكها لأكابر الناحية، مدير المديرية وناظر الداخلية الذي كانت له عزية مجاورة لأرض الكفر الجواني، وقالوا في سررتها كلام بوشب - عند سماعه - شعر رأس التعريم الأحمر، كلام في المعهر والفجر وقلة المعياه، واتفق الناس مع الناس على تسمية الزمام الذي استلخته أو أعل

المرىءة، ولا أحد كان في أيامها يستطيع أن يفسر أسباب زيارات أكابر جناب الاحتلال لسراية ليست ماتم جارية سلطان المسلمين وإن انفقوا على عسائد الأغراض، ناس لهم نفس الرجاء البينة - بأه بحمرة والعون للزرقاء بخضرة والشعر الذهبي الناعم بصفرة ولهم رهانة مشتركة لا يفهمها سكان الحب الجواني كله، وفي سراية الست هائم جارية مولانا كانت تأتي الجميلات كل أنواع وأشكال وألوان الجميلات، تبحث عنهن الفزلة الشاردة التي غزت التبايعد وجهها وروادها وكفنها لكنها لم تفقد قدرتها على الحركة في كافة أنحاء المديرية لتبسط هوة الانبساط من الأكابر سواه من أهل البلد أو القرىءاء.

وكانت قد سمعت عن السبع بذلت ويهتف لأم جدتي لأم مرسلا فقامتها تسمى ومله قلبها الخوف، يقول الناس لناس إن اتفاقا قد تم بالأخيار أو بالإجبار وأن أحلى الهذات من بين السبع بذات راحت في سكة الذي يروح ولا يرجع، وظهرت علامات النعمة على الخار لكنها لم تدم كثيرا، ذلك أن كلام الناس يساور ويسوسة الشيطان، كثر كلام الناس في أذن الرجل الذي هو أب للبلات فزاح وهم على بوابة سراية ليست هائم جارية «مولانا» فكان نصيبه في صباح اليوم التالي أن رحلة الأنصار إلى تحلة في مدخل البلد وتناول الأكابر من أهل البلد والقرىءاء ضربة بالكرياج حتى لفت آخر لنفسه، ولكن مصير البنت اختلف بالمصرف عريانة كما وإنتها أمها في بطن المصرف فاخرجوها ليذلقوها إلى جوار الرجل المجلود بالكرياج لتطمئن روحه ويهنا بروجدها إلى جواره عفرها لم تمسها يد في رأى لبعض

وضحية تغدر امرأة فاجرة ومخوفة على قلة الألب واللعلم المياء مثل كل نسلها الأجنبي الساكن منخل للكفر الجواني متجاهيا باسمها الأجنبي عسير للطق على أسنة للناس في كفرننا الظليان وكل كفور الرب الجواني الذي صامها «كعب التزلاء».

وأيضا قالت جدتي لأبي بأن صلة قرابة حقيقية مركبة وثابتة بين الناس الشلبى ونسل الست «هائم جارية مولانا» سلطان المسلمين الذي سلم البلد للإنجليز والذي خان «هرايم» بمعاونة أتباعه في اللواحي للشرقية من أنجالليب المهيد الذين تحولوا إلى سادة بأصحاب معالي بدون أسباب ولا مقدمات في زمن السلطة.

وقالت لي في زمن السلطة أخذا من الناس العوف رجالا ما كان من الممكن أن تستخدم غير سلطة غشيمة وغبوية، تربطهم في الهمال وتسوقهم كما تسوق المواشي وهم أولاد الناس، يقرون البحر البعيد ويهوتون بالهروج أو بالكرياج ويرجعون في أكفان رغيسة لتكفن جثثهم مع حقيقة أسباب موتهم، تنكسر شوكة الناس العوف ويظهر نعم الناس الشلبى وتبرز أنياب الناس الشاردة، يعملون السلاح ويقفون بالترصاص حملة للبابيت والشماريخ مهما كانت قوة الألبان».

يتجهد حال اللعب الجواني وناسه ولا يدجو كفرننا الخفسان وسط غوطان النلتا وترعها ومصارفها وتكرلخي عزائم للرجال لولا مسرة أخيرة جاءت على يد عبد القادر عوف الكبير وعياله فأجلت ضحاك الهيبة

والمرؤة إلى زمن آخر ليس بهييد وبسورون فيه على مشهد وما نيابة الكفر لاصاب للشاردة والناس الشلبى وفكرت:

هل أحمل في داخلي بذرة الناس العوف من صلب أبي وخلايا الناس الشلبى من بطن أمي؟ وإلى أي حد أستطيع أن اتخلص من خلأيا وقد دخلتني أو البذرة وقد كانت أساما لكياني كله؟ وكيف ومتى انفصلت عن هذه الأصول الأولى لأكون فريسا من الزرع اللداعي الذي يعيش في المنطقة البين بين والذي يتلم ليس البطلون والقميص والسرقة ويمسك بالقلم ليحسب ويكتب ويصير مستخدما على درجة ينتظر المأوى والترقية ويرتكز إلى ضمان المعاش في من المعاش؟

وفكرت أيضا:

أن الرطوبة استخدمتني واستبعدتني ومنعتني من أن أكون حاكما أو مساعدا لحاكم شأن يوسف ابن حلاق الممور، أو أن أكون فلاحا محكوما شأن كافية أهالي كفرننا من العوف والتساكت والبرعى والشركى والفروسي والجمال والبقرى والمرين والناصح وكافة الكافة من العائلات صغيرها وكبيرها، أصيلها وعريقها وخسيسها، وانطرح السؤال المخيف من دماغى يسألني ولا أجيب، ويكرر السؤال فلا أجيب، وأسمع صوت فردوس نفسه يسألني:

من تكون؟ من تكون؟ من تكون؟ لا حاكم ولا محكوم؟ ■

فصل من رواية مسيرة الممعد الشلبى، وهي الجزء الرابع من خماسية «الناس في فكر عسكر».



## أيام الحروب أحمد النشار

**ق** كان جمال، أحد أربعة ساهمت بهم القرية في الحرب، ولما عاد مؤخرًا بعد انتهائها وجلس أمام داره للكتابة في آخر القرية شعر بالحدوث إلى الثلاثة الآخرين الذين ماتوا. ظل يتذكرهم لمدة أيام وهو يرى من خلال مجلسه أمام الدار رطم الشباب الذين كانوا يناقشون ما حدث، لم يشاركوا في الحرب وكانوا يصيحون:

.. سلاماً.

ثم يجلسون أمام المساقبة السهجورة ويتكلمون بصوت عالٍ حتى يستطيع أن يسمعهم من موقعه ذلك، قال لأحدهم ذات يوم:

.. أعتقد أنك لم تشارك في الحرب

مشاركة جدية.

فقال:

.. لم؟

فقال الآخر:

.. لم تكن حكاية واحدة مما يحكيه العائدين.

كان يهقهه عندما يسمعون يقولون ذلك ولكنه في سريره كان يصرخ ما حدث هناك بالضبط. لقد ظل لأسابيع طويلة قابعاً في عريته في مؤخرة المكتوبة وكان يبذل قصارى جهده كي يظل مستيقظاً طوال الوقت، ولتذكر الفرصة ذات مساء فصبوب بهجارة رغم الظلام المسيطر فأردى قائده.. فيما بعد وعندما أخذ حاجيات القائد وذهب إلى زوجته برفقة منابه تذكره وهو يسقط وظلت تلك الصورة ملازمة لياه حتى عاد إلى القرية. قالت الزوجة وهي تتناول

الأشياء:

.. لقد حدث بالوعد..

وأخذت تكي بينما كان واقفاً على عتبة الباب يصبوب نظراته إلى الصور الكثيرة المعلقة على الجدران، رأى رجلاً كبيراً في السن فوق عجلة وامرأة تضرب رأسها بالجدار، وزحف طفل على موكبوت سماوي اللون ثم مد يده مسحولاً جذب إحدى للعب.. كانت تشبه زوجته التي ماتت منذ شهر منعت الحرب والتي لم تنتهياً لها الفرصة أبداً كي تراه عائداً بعدها.. عندما أدرك مدى اللبنة الكبير بينهما تسامح:

.. لماذا يا الله..

ثم رأها بعد ذلك تجلب دموعها وتقول:

.. لقد وعدتني ليلة السفر بأنه سوف يعود..

فيما بعد دارم على التفكير بها وكان يسمع أمه وهي تدق باب حجرته بلطف وقد تأخر الليل، كانت تقول:

.. ألم تكم بعد؟

ويظل مسهلاً حتى الصباح.. ولكنه كان ينام بعد ذلك نوماً خاطفاً ويستيقظ وطعم المرارة في فمه ويقره في الساحة الخلفية للدار، ويرى من موقعه ذلك نساء القرية وبناياتها وهن يحملن الجرار سائرات على الطراف الآخر من الدفعة. كانت جميلة، تخلص إليه النظرات في تلك الأثناء وتقول:

.. لقد أنهكتك الحروب..

وتزد عليها البنايات بمصمصة الشفاء.

ولقد حاولت بعد ذلك أن تستدرجه كي يحكي لها قصصاً، ولكنه كان لا يهتم عليها بصورة زوجة القائد التي لم تبرح خياله. كان ينظر إلى الأرض ويقول:

.. إنها تشبهها كثيراً..

ولم تكن جميلة، تفهم من أقواله شيئاً. عندما كانت تلح عليه كان يبكي ويقول:

.. لقد سامنى العذاب..

وظل لمدة أيام يتكلم عن رجل له هيئة فرد كان يصدر له الأوامر وفي شيء من التعالي والصعوبة، ويظهر كثيراً على شاطئ النهر أمام الأعداء.

قال له ذات مساء:

.. تستطيع أن تلتصق بي أي شيء ولكن ليس أمامهم..

ولكن ذلك للتوصل لم يزد القائد إلا ضاداً. وكان أكثر ما أذل جمال، تلك الضحكات التي كان يسمعها منطلقاً من فم الأعداء وقد أصطاهم ظهره كي لا يكتفهم من رؤية وجهه. كان يردد باستمرار:

.. أنت لا تصلح لشيء..

ولكنه في بعض الأحيان كان يشرب الخمر خلسة خائفاً من مقدم الحرب، في تلك الأحوال كانت ترق عواطفه فيكلم جندي المراسلة الخاص به عن زوجة تركها هناك وأبى لقده الشال. كان يقول في أريحية:

.. سوف تراه يوماً ما

ويظل شاخصاً إلى جهة النهر الأخرى متوقفاً الهجوم في أي وقت. ■

# بيروت

## حياة الحويك عطية



### ق مساء

المتحف .. والمباني التي أكلها  
الجدرى، وفقأت عيونها، للحديد الذي  
تمرى من إسمته، والأسقف التي ألقت  
المسافات وانكأت بعضها على بعض،  
والأبواب الكهوف.

رجال الجيش الذين يعملون في بناء  
ملصقة لحد الاستقلال.

التقاطع المرعب .. صليب شارعى  
الموت والدمار. الباص الرصاصى  
المنضم يقف فارغاً، وفي ظله بضعة  
عابرين.

عيون ترتقب قدوم سيارة أجرة امرأة  
كهلة، وعينان تنتقلان برعب من دمار  
إلى دمار، المكان والعمر..

نسترجع ذكرياتها عدد كل حجر  
فتاة مراهقة، وصيدان تجرّيان  
الانتباهات بقلق..

فجأة يشرق وجهها، وتركنى إلى  
وراء الباص.

شاب يحتضن يديها، يخاصمها،  
ويمضيان.

فجر

ليل يستلم للفجر

رائحة أوراق الشجر التي سقطت مع  
المطرة الأولى.

رائحة صناديق قمامة أثارها الليل  
وقطة جالعة..

رائحة السحاب يفوح ممكاً، وماء  
زهر.

صوت محرك لا ندرى لماذا دار قبل  
سواه

صوت مكثسة الرجل ذى الأفق  
الأزرق.

صوت أوانى بالاع الحليب واللبن فى  
أسفر وأقدم نكاسة فى الحى.

وصرير عجلات حقيبته على  
الرصيف.

ليل

ليل يتأرجح بين الظلمة وانبطاق  
الفجر، مكتب سفريات ووصيف.

امرأة تنتظر انطلاق سيارة ذاهية

امرأة ترتاح من تعب الحجىء

ورجال .

كراسى قش صغيرة

طاوله، وطاوله زهر

نرجيلة .. ويد تصلح الجمر.. ترمى  
الملقط فجأة، ليقفل صاحبها راحته وراء  
سائق استغزه مزاحه.

جرذ يخترق المكان ... كالكثوبشا،  
يصبح أحد السائقين.

فهيئات .. شتائم .. صياح .. والفة  
عالم له عالمه، ومصطلحاته وتعبيره،  
وضجيج الحياة فيه.

حياة أولئك الذين لا يتوحدون إلى  
البيت كل مساء، ولا يخاطبون إلا  
المسافرين العابرين، ورجال الجمارك.

الكرسى الهزاز

الكرسى الهزاز .. تكبره، لا تدرى  
كيف وصل إلى الحديقة.

هى لا تجلس عليه أبداً، قامت بها  
الطويلة لا تترك فيه متعة، عيناها  
الواسعتان السوداوان لا تميزان رؤية  
الأشكال مهتزة..

مازالت مصرة على العدو لبارغ  
الساحة الخلفية.

ثمة مداخل ومعايير فى الحديقة..

فى المرة الأولى انطلقت تمدو بفرج  
وثقة وإذ فى جبينها ودم الارتظام  
بالجدر.

فى المرة الثانية، استعادت فرحها فقد وجدت ممراً آخر، انطلقت .. لتعود بأنف مكسور.

استراحت بعض الوقت .. ثم صفقت بكفها فقد اهتدت إلى ثالث .. لتترك عليه هذه المرة دماء الجبين.

رابع .. خامس .. لا تعرف الرقم ..

تعرف أنها تتأرجح الآن ساهمة فى الكرسى للهاكاز.

اليوم التاسع والتسعون

لم يبق فى السيارة سواهما .. كيف هذا كل الكلام، وغاب ..

هى انتظرت هذه الفرصة لتقول أشياء كثيرة خططت لها طوال أسبوعين .. لكنها صاعت كلها الآن.

قطع الصمت الضيق مكملاً:

«فى الفيلم مشهد رائع نسبته أثناء الحديث.

«شاب أحب ابنة الملك، اشترطت كى تنزوجه، أن يقف مائة يوم تحت شباكها. فى كل صباح كانت تفتح الشباك فتجده مكانه .. فى اليوم التاسع والتسعين فتحت فلم تجده ..

ابتسمت بهذوه وتابعت الصمت والقيادة .. فحرة، ويدون أن تنظر إلى وجهة الدقيق، وعينيه الصغيرتين النافذتين، ويدون أن تضع يدها كالمادة، على يده القاسية المبروقة، بخلاف كل جسده الناعم، سألكه بهذوه:

«هل كان سعيداً بذهابها؟

«لم يجب،

عادا إلى الصمت .. ظلت نظراتها مركزة إلى الأمام، كانت تمس أن نظراته تفتقر شعرها الفاعم، وتجريان وجهها الطفولى، وترصد رجفة شفيتها ..

ثم .. عادت إلى السؤال بصوت مخلوق قليلاً:

«هل كانت هى تحبه؟

بصوت مخلوق أكثر، أجابها:

«أعتقد.

سقط شباب الصمت من جديد .. مدت يدها وضغطت على ركبته ببطء جنائزى، وعند منوه عامود من أعمدة الشارع، لمح دمعة وحيدة تنزل بذات البطء على خدّها.

أخذ يدها، رفعها إلى شفيتها، قاربتها بهذوه، ببطء، تفكشان عن نفس ماء، اقتربتا، التحسنا طويلاً بظواهر الكف اللدن.

عندما فقط تجرأت ونظرت إلى عينيه المغمضتين، ووجهه المعتن كان قد وصلا أمام بابه.

بسرعة أفلت يدها، واندفع برمى نفسه من باب السيارة، ويختفى ..

كانت الحقائق جاهزة عند الباب. ■



## العنكبوت بمجت فرج

حاتم فراشة صغيرة زاهية الألوان  
شفاقة الجناحين حول الصباح واقتربت من  
مكان وقرف العنكبوت ثم ابتعدت.

قليل العنكبوت فجأة من مكانه بفرع  
الشجرة إلى عاصد الإنارة القريب كشف  
منه المصابيح الباهر عن خيط شفاف لزج  
مليث أوله في فرع للشجرة وآخره ملتصق  
بعاصد الإنارة، كان مثل حبات دقيقة من  
الزجاج الشفاف سرعان ما جف وتغير لونه  
إلى اللون الرمادي وعاد العنكبوت للتفرز  
راجعاً إلى الشجرة ذهباً إلى العاصد وفي  
كل مرة كان يغزو خيطاً مثلاً ينفج وكانت  
في ثوان الخيوط كلها متقاطعة، تتقابل في  
نقطة واحدة.

سار العنكبوت فوق الخيوط وكون شكلاً  
سلسياً وبات يروح في سرعة ورشاقة غريبة  
حتى اكتمل بناء بيت أو شبكة ما بين العمود  
والشجرة، كانت المرة الأولى في حياته التي  
أشاهد فيها وبالتفصيل عملية بناء بيت  
لعنكبوت ساعلي العمود والمكان وحالتي في  
تحقيق هذه الفرصة النادرة، حدث إلى القاهرة  
وأعطت سيجارة وفطرت أمامي لأجد أن  
الفقاعة انتهت من الساندوتش واليهاء الغازية  
ولم تدم وحدها، كانت مع صديقة لها من  
نفس عصرها، يتحدثان الحديث والابتسام،  
تخل السحبي رجل طويل القامة، شديد  
الروامة واضع الأنف، كان قد نزل من  
سيارة فاخرة غالية الثمن، كان في حوالي

الباهر على أن ألمظ عنكبوت كبير الحجم  
أسود اللون يخرج متملاً من بين الفصوص،  
اعتراني بعض التلق وخشيت أن يسقط علي،  
ورجعت أرتبه في حذر.

رشت من القهوة دون أن أسحب نظري  
من على العنكبوت الذي ظل ثابتاً وكأنه  
يرقص بشيء.

تخلت إلى السحبي إحدى اللحيات  
وجلست أمامي مباشرة على أقرب مضخة،  
كانت في حوالي العشرين من العمر، صوحة  
الوجه، كستنائية الشعر، عملية الملبس،  
طويلة الرموش، مستديرة الشفاة، ترتدي جيلاً  
وبلوزة فضية بوضاء تتلف وملاحها  
الصغيرة، ليس على وجهها أية مساحيق أو  
أصباغ، كانت ألوانها متسقة لصنة تضع  
بالبراءة، كانت مختلفة عن بقية الفتيات  
اللائ في ملأ المكان محل قطع من الحلوى  
جميلة الشكل، كانت هي مثل زهرة زائفة أو  
فراشة خرجت للزها من للشرقة لتزيد الكون  
رقة وجمالاً.

جاءها اللال وظلّت منه ما طلبت في  
همس واختفى وعاد يحمل ساندوتشاً  
وزجاجة مياه غازية، نظرت في في ساعة  
بدها وجالت بصورها تفحص للجلوس وكأنها  
تنتظر أحداً.

رشت ثا من قهوتي وتكثرت  
لعنكبوت، رقت عيني إلى الشجرة مازال  
ولف في مكانه متريصاً.

فأعلى كرسى ويثر في أحد المقاهي  
القاهرة على شاطئ النيل، جلست  
أنتظر القهوة التي طلبتها من اللال، كان  
المكان نظيفاً صوره الأشجار من كل جانب  
وتزيده مجموعة كبيرة من الزهور الصغيرة  
المصنعة التي تحاول شق طريقها معنفة  
السوق الرقيقة للخصراء وهي على وشك أن  
تنتفخ لتزيد المكان جمالاً بألوانها الزاهية  
وتنشر شذاها الصطر محلة عن قدم الربيع.

يلب لي كثير الجلوس في هذا المكان  
فأنا من عشاق الزهور والنساء، أستمتع  
بجمالها وأريجها، وأنتظر قدم الربيع لأرقب  
البراعم وهي تشب وتنتفخ وتتوهج ويستقيم  
صودها ويطلق شذاها، ففي الربيع تنفصح  
النساء والزهور عن مكنوناتها وتكشف عن  
أسرارها ويهمل جسميها، يحدث ذلك  
بتلقائية دون علف أو قسوة، فالخلف والقسوة  
طالما منسا في الزهور والنساء محالها  
الجميلة ولهذا أخبرت منعة المشاهدة عن بعد.

جاء اللال بالقهوة وصيها أمامي في  
فدجان فخر محلي بالقهوة المذهبة ووضع  
كوب الماء الذي اهتزت فيه المياه وتلاأت  
في اهتزازاتها لحنوا المصابيح المتكررة التي  
تعتلي أعمدة الإنارة اللتالئة بالسحبي.

كانت منضتي قريبة من أحد الأعمدة  
ذات المصابيح، وملاحقة لشجرة كبيرة  
كثيرة الأوراق وكان عود المصابيح يغمر  
الشجرة بفروعها وأوراقها، ساعدني الضوء

الأرومين من الصمر، أسود الشعر، هادئ  
الظفرات ويرتدى حذاءً لامعاً وربطة عنق  
حريرية حمراء اللون، ويمسك في يده بسلسلة  
مفاتيح ذهبية بها مفتاح السيارة بعلامته  
المنطق المشهورة. مسح المكان بعنقه واختار  
أن يجلس على كرسي شديد القرب من  
مضئدة اللطائف أمامي.

التفت لإحدى اللطائف إليه فرمقتها بنظرة  
حاذية وبإحسانة ناهمة كشفت عن أسنان  
لامعة بوضاء .

جاء النادل يحمل القهوة ووضعهما أمامه  
دون أن يطلبها، مما يعنى أنه زبون دلم  
ومعروف بالمكان .

نظر للرجل إلى اللطائف وأبسم ثانية  
وقال شيئاً لم أسمع أثار منكمها .

رشف قهوته وأضلع سيجارة ونهض  
فجأة ليضم إلى مضئدة اللطائف للثتين  
فوجدتا بهذا التصرف الجريء وإن كانت  
مفاجأتهما لم تكن في نفس قوة مفاجأتى  
شخصياً .

نهضت إحدى اللطائف وإسألت بوجل  
وانصرفت وبقيت الأخرى التي كانت تجلس  
منذ البداية .

اقرب للرجل منها وبدأ حديثاً هامساً زاد  
من حمرة وجنتى الفتاة، تلك الحمرة التي  
تكسو الوجه عند الخجل أو الانفعال أو الإثارة  
أو الارتباك .

استغنى المشهد ولم يغرنى بالمطامعة،  
نظرت في ساعتى وأضطت سيجارة وقلت  
في جيوب ملابسى أبحث عن لا شيء،  
اعتدائى بعض القلق حين سبب مفهوم  
وفكرت في مفارقة السقي، تذكرت  
عنكبوتى للشط وبحفت عنه، كان وفقاً في  
سكون ليس بعيداً عن بيته الواسع المعلق بين  
العامود والشجرة، حامت الفراشة الصغيرة  
مرة أخرى ولقترت أكثر من العنود، ترجع  
العنكبوت بين الخوصون ربما لكيلا تراه  
الفراشة، ضحكة أشبه بالزغردة أخرجتني  
من المشهد، كانت الفتاة تمسك بالنعال  
وازداد وجهها احمراراً.

ونهض الرجل بعد أن وضع ورقة مالية  
كبيرة على المضئدة ولم ينتظر النادل وسبق  
الفتاة بفتح لها باب السيارة الرمادية الفاخرة  
ويقفز هو داخل السيارة ويطلق الأبواب ويدير  
المحرك .

أشعت بوجهي بعيداً ونظرت إلى حيث  
بلى العنكبوت بيته الرمادى كانت، الفراشة  
تصاول الإفلات بعد أن تعذرت في خيوط  
العنكبوت الذى ظهر من بين الأوراق لينفض  
على الفريسة ويلها بخيوط لزجة في سرعة  
غريبة حتى أكمل قبتها شامساً وربطها حلقة  
في بيته أو مصيدته، أصابنى شيء من  
الحزن على الفراشة الصغيرة الجميلة وقمت  
مستعمداً للانصراف لمحت السيارة الرمادية  
الفاخرة تكمل الدوران في الميدان مسرعة  
مشرعة الأذوار يقودها الرجل الرسيم ببذلته  
الداكنة وتجلس الفراشة الصغيرة الجميلة، لم  
يكن في وسعى أن أقبل شيئاً بعد أن انجذبت  
هى إلى المنوره الباهر، وفى انجذابها لم تلحظ  
تلك الخيوط الرقيقة الدامسة اللزجة التي  
تعذرت فيها لتصبح فريسة معلقة في بيت  
العنكبوت. ■







## حسدود عفاف السيد

ق

تركنتى أبكى جانب السرير وأقسمت ألا تعود، ركلها، وما استعادت توازنها لملت السنين من كفوف الرجال وسبكبتها على روعى فأنطأ ألق البكاء، وانزويت فى العمة أقرب الشجرات التى جفت وأعد أحذية الرجال للتائهين عندما يتحدثون عن المصادفة والفعل المضاد ويخفون العراقات التى نسجت. بين أبييتها العادية جداً، ثم وسحبولى من جانب السرير فأفقد أترانى وأصمت عدد نهايات نظرائه فيقول مقعدة.

وتضحك فى أسى فأقول هو غيبى، تقول هو مجروح وأنت تعرفينه أكثر أقول أنا لا أرى سوى ساعته تلعب فى العمة ولا يبقى إلا عيناك ترفان السر فلا تتركينى.

وتركنتى جانب الطريق وقالت سأنتصلى ثم نأرت خلف الهاتف ولم ترد على لهفتى وقالت أنت خربت حياتى وأنت كاذبة، وكنت بليان معرفتنا وخرجت دلمة من ألق صدقتنا فأنهار كل شيء، ويكث على كفه وقد تركنى جانب السرير ولم أستطع أن أبكى فقال مقعدة.

قلت أنت تقابلها، قال لماذا أنت هنا، ذهبتى.

وكان السرير مرتباً للغاية وأنا أجلس تحت قديمه، أسرب دمعاً، لا يثقله فى نومه فيكتلس ببطء وأحفر الفراخ حول جسده

لأحتفظ بتفاصيله فى ذاكرتى وأحصى تماساتى للى وزعها على جسدى وأجذر اليقين الرابض منذ لقائنا الأخير وأترك له بصماتى على الحيطان وأصابع قديميه فتحرقه دموعى، فيقول ماذا تفعلن، أقول أغمر بك فائل يقينى ليضبهك، يقول تعالى، أمر بأناملى على جسده فيتمطى، وأمر بروعى على قلبه فلا يرتفع من جوفى به ويقول أصرف أنك تصبىنى، أقول: أنت تعرف ولكك لا تشعر أريدك أن تمسنى.

وكان أبى يركلها وهى تتحدى وتأمرنى أن أؤوس الرجال فأضحك من متغى وأضلى لو يعرف تماساتى وأقول لها أحبه ولم أستطع أن أكون فى صفحاته وهردى، قالت، كل الرجال أعباء واركلكم منع، وأنبه لجسدى الأزاحف لثيقه فأستكين عند حدود جسده.

يقول: ماذا تفعلن، أقول أخذتلك سنين الوحدة، أريد أن أرسك، يقول: تعالى، أقول أنت تعبها.

ركلى وقال مقعدة.

وكانت تبكى على كفى وتقول أهد بشى بى عنده ويخبره كأكذيب، وأقول الذى يحب يسمع قلبه.

وكان يسألنى عنها فأقول: أنا أحبها، تزوجها وكن لى، لا تتركنى، يقول لن أتزوجها وأنت مقعدة.

على الطرقات أترك له مسافة بيننا، هى فى الحقيقة مسافة صحتها الظروف المواتية، حكى لى عنه فقلت له لا تجعلها تتعذب وكنت أبكى ولم أجد أمى لأخبرها أن الرجال أعباء وقلت أنا أحبه لا تتركنى وقال أنا لأعرف كيف أحب وهى مجترنة وأنت لا تكبىنى مرة أخرى.

وكانت المسافة بيننا صغيرة لم تسعه فأمسكت يدى وسرنا نهر المكايات فينقلت منا فى برودة اختياري، تنساقط دمعات حزننا وتقول أنا مثل كل البنات أريد بهيئاً وبنكاً أسميها على اسمك فأقول لينة يدرك تماساتنا وكنت أنشئت بها وأضنى لو أغسل قلبها باللسان فتهمس أريد أن أراه وكان قد أوحشنى.

جلسنا صامعتين وكانت الأغنية ترجع القلب، قالت هى ذلك ونددنت (القريب منك بعيد.....) فقلت: هو غيبى وقاسى، قالت: هو لا يحرفنى، أهد ما يوصلنى له خطأ، وكانت عيونها جميلة وأعطينى زرقة وقالت كل عام وأنت بخير وغداً سأراك وكان الزاهد والمشرين من مايو، قلت تعالى نضحك ولا تحدث عنه، قالت أنا أحبه، وكنت فى الصبح أقول له لليوم عيد ميلادى، أريد أن أكون معك فقال مشغول ولكنه لم يتذكر أنه الثلاثة وأنا لم أذكر لها أننى أيضاً أحبه، لكنه غيبى وقاسى.

وجلست أتابع سقوط الورقات التي جفت وأعد أعين الرجال وهي تفرص في لحمي وأقول له هل ستكون معي بعد عشر سنوات، قال ربما تموتين غداً، قلت: هل ستذكرني بعد عشر سنوات، قال ولماذا أذكرك، قلت سأموت يوم الإثنين.

سمعتي وقال: أذا أحبك الآن، قلت أنت تقابلها.

على السمات أنزل إلى قراراتي الغبية، هذا اليقين الذي تتصانف خلاياه في رجلي يجب ألا يهدى يوم الإثنين، هذه آخر مرة أهبك تسلمات التي حملت قفزات قلبي السعيد، وأخر مرة أشغل حيزاً في فراغ الشارع والوجود الذي تحركت فيه مرحلة وخليفة يعملي الشوق إلى الحدو والتسامح، هذا هو أوقف السيارة أول مرة وأمسك يدي ونحن مساعدان وكان خائفاً وكنت أقول له أحبك جداً ولا تتركني وكان وهو ينفث يقينه

في أنسجتي للرخوة يرتحل ويقول: أنت أثلتي مكمله وإن أتركك أيذا.

على أضواء الشوارع الضعيفة أعاق خيالاتي الكثيرة جداً ولا أتيكي ولكني أعود إلى الحافة باحثة عن حدود أفرغ فيها روعي التي تبعث من الضلال.

يقول: لذهبي ماذا للتطرين!!!

وكنت أرتب آثاره على أيامي لأستحل على وجودي لحظة أبقي وجوده وكنت أريت على يقيني أطمئن روعي من الوحشة وكان يبحث في حقوبته من، مقالات تتحدث عن المصادقية والفعل للمناد ويقول للتفاعل أسس سوف نجدها لتبقى المنظومة صادقة، ونظر إلى وجهي باندهاش وركل فرحاني للتي تهوى وقال: لا تعزدي فتذكرت أن للركل متحماً وأنها كانت تدوس الرجال وأنتي أعتج به كي أعزى.

أمد شرايبي في العتمة، وأتمسح الطريق إليه وأصبح مثل قطة مبهلة وحزينة لفظها الطوار تسول التحاسة إلى جوفى عندما يدلهمني بانفعاله الذي يمد الزحابة أمام فرحي به، أنخلق من الوحدة قصصاً السمات الخاصة لملاقنتنا وأصبح مجرد واحدة تدبر في الطرقات للعتمة دون أن يدرك ملامحي كل العابرين، لم يعد ثمة للتصاق، فينفرط جسمي وجهك على سرير أبيض، أندثر بخروفي وكل هذا الحدين ولا أعرف عدد انقسامات الخلايا، ولكني أدرك أن روعي تتلقت ملتصقة بأنسجة رخوة أوقف نكاثرها البني والمذاب بعدما مزقتها آلات حادة لم تنج أنها تصحق روعي وتلقى حيزاً كان يجب أن يشغله قلبي الصارخ الرقيق.

وترتعل نلفا اليسقين في القطن والدم والحمائل المطهرة التي لم تستطع أن تمنع تسرب روعي التي حملت مظلة بالألم عند قدميه وهو ممسك يدها على حافة السرير المرتب. ■





## شرك الكلام أحمد أبو فنيجر

تعملها - طوب حتى سجارة تحمل دماغى أنا  
المسلم من الزاد من يوم ما حصل الذى  
حصل، وعرفت بمجلس العرب، وأنا الرجل -  
ها - الرجل الوحيد الذى شاف وكمان بين  
الحم هو يتحارب، أو كفت أصرف كنت  
جريت وزميت نفسى فى غيط القرة ولا من  
شاف ولا من درى.

لكن ما العمل، والمبورن بنعمسا اتناغم  
تريد أن تخلص من الموضوع وتشوف له  
حل، والحق يطلع على واحدة من الاثنين،  
واحدة ست البيت الذى تخدع به زوجه  
وست الجعافرة، والثانية ست البلد كانت بنت  
العمدة؟ والعميد محمد - بسبب المسحوبة  
والمركمة - قاعد وسط اللان يسلم نخشان  
سجاريه، تضرب قلبه ولا على باله، يمكن  
لا يعرف، نعم!! والذى شفته وسط الذرة مع  
بنت العمدة كان خياله، هو خامطب فاطمة  
الجعفرية وسيدخل عليها فى الصبية، لكن  
بنت العبادة سعاد عليها عليه.

قلت لزيجتى حين جابت سيرة الكلام،  
أقفلنى خشمك على طول، نحن نشوف  
ونصرف بس، ولا نحكى ولا نقول، هذه  
مسائل تطير فيها رقاب. أنا لو قلت لذى  
أمرقه وشفته، البلد كلها تخرب، حين اغش  
البوير بالقرة وأشوف الحرم راقده فى الظل  
دون أن يمدخل، صلتى يشت، أدلج روجى  
مع القرة فى الزير وأمشى، وكان الذى دخل  
ليس برجل حتى يمدخل، أه، لكن ليس لى  
دعوة بالذى نط على بيت فلان، أو فلانة

الشيخ - شيخ البلد الجعفرى أبو البيت  
فاطمة - متحكاً على عصاه التى يخط بها  
خلوياً على الأرض نعه، عندما جلت وأنا  
العرب، قسمونا أنا وإسرائى، للعمدة خلف  
فواره قال: اعمل زرب البوص، واقعد فيه  
أنت وجماعتك، والبهايم شغللك، تؤكلها  
وتحلبها وتغير من تحتها، وجماعى فى بيت  
شيخ البلد فطعم قلت يلد تشول يلد تحط  
وداكما زرب البوص والبهايم والخضمة فى  
البوير، والقريه على الكف والظهور سقا،  
هذه السموية، أو كنت رضيت بخدمة البهايم  
وحلبها ويس ولاحمل القريه واللف والدران  
على بوير الذى يسرى والذى... ما كنت  
يورسها على البحر أمك للقريه وأرى لحم  
البنات الهولام يتمرى ويحرجونى هذا وسط  
مجلس عرب يريد أن ألق وأقول الحق.

- اتكلم يا عم حسين.

طوب، أتكلم إزاي وأنا خرمان للنس  
جوزة يمدل الدماغ لكتى شاطت من بخان  
سجاريهم التى يشريونها الآن - على مهل -  
مع الشاي، بعد الغداء السمين المدبوح فيه  
خروف كبير من خرقان للعمدة بعد صلاة  
الجمعة نزلت السوائى على العصر المفروشة  
بالخيمه، تقننلوا.. تقننلوا، ونزل اللمران  
لكل نزل للأكل، وإن حد يمدل على، ويقول  
قم يا عم حسين كل، ولا حتى كباية شاي،  
طوب هذا شيء عادى، لا أكل من أكلهم -

- غصب على - ولا يأكل من طيب عسله  
زوجتى - لكنهم يشتررون الش والهجبة التى

فطوب، وأنا الهلالى الجمسى، بين  
عربان البلاد وأسباجها: عبادة  
وجعافرة، وسط الخيمه للكبيره والقف، وهم  
على الدكاك جالسون، يتبادلون ضحكاتهم  
الهينة، والعمدة - عمدة البلد المجادى - صوته  
على، أنا الخادم عنده، أشهد على بنته سعاد  
والفلل لو كان كشف الهدوم وفد الشعر  
والردح ومن كانت تبنى بسيطة.

المجلس جامع كبار البلاد المجاورة  
وعربانها، وأنا وسطهم جمسى وإسرائى،  
لا ظهر ولا من، ولا أبو زيد الهلالى سلامة  
كان جدى، ولا حتى عزرة تدد الفار: زوجة  
عصفانة، ود يرمع من بزما المصمروس  
كالقريه التى أحمل فيها الماء، سبب صبيتى  
ووقفى السرداء التى ألقها الآن وسط مجلس  
عرب.

عيون الناس والشذبات المستولة تبحلق  
فى، تثنى على الكلام، حتى العمدة وكان  
الأمر لا يهمه: قل يا عم حسين.

الآن عم، بجلبابى المشقق والمزرق وسط  
الجلابيب المزفره، وعلى الأكشاف ترتدى  
الأخرى صوف وسناده، وعمامة كبيرة على  
الرأس على قدر ومقام سيدها فى بلده،  
وربائع الصنل تخطى على رائحة جابابى  
الملينة: الآن عم، وأنا حين أقصرت بالقريه  
وأرمى السلام على الجالسين لأ أحد يمدونى  
ويرد السلام، أو يرمى بالسلام على حين  
يمدى من جوار زرب البوص.

التي قابلت فلان، ولا بفلانة التي نهدت على وأنا أفزع الماء في زيرها، وكنت حين دخلت لم أجد أحداً، التفت للصوت المتقبل على وجدها بقموصها الخفيف، ارتش جسمي ووجدت نفسي بالشارع أجري؛ والسهر بجوار الزرب وسط اللذة أراي الكثير الذي لو قلته قد تطير فيه رقبتي أنا، أي شيء أقول

- قول يا عم حسنين.

طيب، وأنا للغريب السقاء أهمل ليه وورسها بعد اللطار وأنا أشد لفسين للجوزة الدنيا غلت من الحر والشمس، كما الآن وأنا واقف غارق في عرقى وسط الخيمة والعيون كلها على، يومها أخذت القرية تحت باطنى زقنت أملاً زيرنا المنكوت بجوار باب الزرب، زوجتى قالت: خليك وأروح أنا بعدما أخض اللبن لكن وأنا نفسى أصوم في البحر ولشاهد اللبن من رائحة اللبن المالحقة به، رحت ورأيت المرمغة وشد الشعر بتمزيق الهدوم والأدم والبنات الصبايا للفرجة واقفات، كل واحدة معها فريق، وأنا المشغول بمك جلد القربة قريباً منهم وكاننى غير موجود أصلاً - هكذا كنت أعرف - حين لهد جرارهن في درر الدلع - كما تقول زوجتى - وأنا أريد الصوم، وهم الآن على ذكهم يريدون أن يعرفوا من التي بدأت بالصبايا والشهوة، أو من التي كسرت جرة الثانية؛ وأنا هل كنت

موجود وقتها لأنتبه لما يحدث؟ وعينى تسارق الأجساد المتحفزة والمتحركة بالقلع الجرىء.

أسارق للظنرات وألعب عصاة البهوس النافثة - زوجتى - التي تكسر بجوارى طوال الليل، عظم يخط في عظم، لكن هذه الأجساد المروية والشيعة، هل كنت فعلاً - كما حكى الصبايا فيما بعد - أحاول فصلهن وأزيعهن من قدام بعضهن، أم كنت أصلاً يدي وحشنى وأتلى باللعن العلى والمحرم على.

فقط كنت بالصروال الطويل ذى النكة والفائلة أم كم طويل والرهيفة على عظام المصدر، أكنت أحوشهن وأنا أرضى على الأرض فريقيهن، محالوا تخليصهن بين صراخ البنات الواقفات للفرجة وعبرتهن ملوحة بالخشنى وإلفرح الضامض، أكنت أعرض نفسى وأقبض - قدر المستطاع - على ما نصل إليه يدى بجنون وأمن به حتى لو أدميته، وأنا في حالة من الهياج والزعيق كنت أدرك عدم وجودى بيدهن، وكاننى أريد الهياج في أجسادهن وأستنهن فيزداد ما يتعزى، لم تدرالى كنت أشد الهدوم وأمزقها وأكشف على المكتون والخبي فيصير لهيباً لمينى وسدرى، وأزيد غيابة عنهن ويجهن، فيوسعن في عملية التتمزيق وشد الشعر والردح.

البنات الصبايا على الجرف جرين وصرخن بأعلى أصواتهن حين رأين الدم يسيل من الأجساد العارية، سخونة الدم تلتهب جلدى فيزيد هياجى، أشط فيهن وأنا مدفع لاحتواء الصراة وإسكات الرعشة التي تعترب جسدى لثالث على.

جاء هو محمد - سبب الحركة والمصيبة - من غيبله القريب، وشط فينا، ثلاثنا: سعاد وفاطمة وأنا، لم أدر به، لكن البنات يقفن وأنا تساننت على الهواء حتى استريت واقفاً، وهن كمن اكتشفن عريهن فجأة، جرين بخجلهن إلى حوض اللذة القريب منبصلات ودمامات، والبنات الصبايا إليهن جرين بالملامات يسدن الذى تعزى، نظروا لى من فوق الجرف وقسالى: مثل قاصر على عيكتين. وقف على الأرض ورجع إلى زرعه.

أفخت أمسح الدم المعالق بجسدى بأصبعى وأمصه، وأخذ الفائلة التي شريت الصرق - عرق ثلاثنا - بالليل وأدخلها أنفى، مصطفاً ظهرى لزوجة مصروسة ترقد بجوارى وترعى برجلها المرأة فوقى فأصطنع النوم، محالوا التفكير فيما أقوله لمرىبان البلاد وأسبداها حين أقف وسط مجلس العرب، أنا الغريب، الهلالى الجمسى والسقا، وهم يسألونى: قول يا عم حسنين. ■





## سبق صحفي بشيئة الناصري

اسمه في لافتات عريضة.. وما هو بعد كذ  
عدة سرات يفتح فرعه اللاتي.

تسلمت إدارة المطعم الذي كان منزويًا  
في شارع جانبي وكنت عند حسن ظن أبي  
تساعدني لصالحه وخبرائه وما وفر في  
ذاكرتي من دروس الجامعة.. بعد وفاته  
صرت مسؤولاً عن الفرعين فاستعنت  
بصديقين من أيام الكلية أتق بهما واكتفيت  
بجولات وومية أقيم بها بين المعلمين  
لأقرب سير العمل.. بعد سنتين وفقتي الله  
فرقعت لافتة ثالثة.. حينئذ بدأت أشعر  
بالمعالجة إلى الاستقرار.. وأخذت أبحث عن  
بيت يليق بوضعى الاجتماعى الجديد.

قمت ببيت ثلاثة أشهر أبحث عن بيت  
أشعره دين طائل. لا أعني جدراناً تصد  
العيون ومقناً يمنع السطر والشمس. لم أكن  
ألم بمنزل وإنما ببيت أحسه لى.. دافئاً..  
أماناً.. ألهه فيضئنى فاصماً مثل أظفئة  
الفرافش.

رأيت منازل عدة واحداً كلما نظرت إليه  
لزدت نفوساً.. كان من تلك الأشكال المروقة  
بألف لون.. وآخر لا شكل له على الإطلاق..  
كلية رمادية جامدة.. مرة أيقنت لنى وجدت  
صالحى.. ولكن ما إن دخلته حتى عافقه  
نفسى.. كان جثة بلا حياة.. هل نعلم ما  
أفقد؟

رأيت رؤيتى.. بما رأيت حتى تعبت  
عينى.. ولكن لما انتزقت في هذه ليلأس  
وكما يحدث في الروايات والأحلام فقط..  
وجدته.

تضاعفت بقلبي أحسوله من يد إلى يد  
وزيائن المانة تلوح وجوههم خلال دخان  
السجائر هزيلة.. مبهفراء.. وحركة التبادل  
الدويم بين البار والمناضد.

— أريها لك إن كان عندك وقت.

استترت نحوه متصلاً بالدفة.

— ماذا؟

— القصة التي حدثت لى..

— آه.. للقصة.. كما تريد.

— ولكن هل تود أن تسمعها؟

— ليس في ذهنى شيء معين هذا المساء  
ولا في الأيام القادمة بعد أن استخروا عن  
خدمائى هذا الصباح ولكن هذه قصة  
أخرى.. حدثلى.

اعتدل صاحبى وأودع الكأس الثالثة  
جوفه. ولولم يكن نظرى مهزوزاً بتأثير  
الخمر لأسمعت أنى لمحت بريق فرح رضى  
يشع من عينييه وهو يتأمل اللقدح الفارغة  
ويتبها لزواية قصته.

قال: (بعد تخرجى في كلية التجارة  
كنت أكره حقاً من زملائى فقد كان لمة  
عمل يتكترنى. كان على أن أقسم إدارة  
الفرع الجديد للمطعم الذى أنشأه والذى منذ  
خمس عشرة عاماً. كان لى رجل عاصمياً  
بدأ من اللسنفر وكان يعلم بأن يعد سلسلة  
مطاعم لتغطي كل مناطق العاصمة، تحمل

ف هل تمتد أن المنازل الحق في  
اختيار ساكنيها؟

كان محدثى في العقد الثالث من عمره،  
نحيفاً، ريع القامة، على شيء من الوسامة،  
تلوح في فريديه شمرات بيض قبل الأوان.  
كانت تتربع في عينييه حكمة من عبر طويش  
الشباب بسلام يلفسه قلق تقصصه رعدة  
خفيفة في الهمدين.

كنا غريبين جمعنا طارئة فارغة في  
حانة مكتظة، وكان قد كرع كأسه للثاني  
حين رمى إلى بسؤاله الذى بدأ خير لوى  
عن ذكريات الصباح المرة.

قلت باهتمام:

— لا أفهم.

قرب وجهه على وحقق إلى صولى  
برية:

— لا نعلم؟

هزئت كفى، ولم أجب.

— معك حق. إنها قصة لا تصدق على  
أية حال.

توقف فعضولى الصمغى فجأة فأنهيت  
نحوه ثم كسبت نفسى فأنا أعرف هذا  
الصنف من الرجال ما إن يلمس منك اهتماماً  
بأمره حتى يتكتمش لدخل جلده ساداً في  
وجهك كل باب.

مرة قرأت قصة رجل رأى في حلم أنه يشترى بيتاً مبنياً لم ير مثله من قبل ومنذ ذلك الحين أصيب الرجل بهوس ألقى راحته وأغضى مستجمعه، ظل يبحث عن منزل أحلامه حتى وجد بيتاً نفسه أمامه. ولكنني لم أره في حلم وإنما كنت أحس أنه جالما أراه ماعرفه.

\*\*\*

كان حديث البناء صغيراً ذا طابعتين تحيط بالطابق العلوي شرفة واسعة ولوحة ثلاث درجات تلتقي إلى باب الخشبي.

دخل إلى أنه يدعوني فانتصاً زراعته بلقطة تلفق لهفتي.. سررت إليه مأخوفاً. ارتقيت الدراجات ولصمت الباب.

أخبرك البهيت العلم، ولكن في غمرة أخرجي كيف كان لي أن أصرف أنه لم يكن ليحرب بوجدى؟

\*\*\*

نظر إلى الرجل بينين غامعين وقال:  
— نظيفي سكركت أو بي من من الجنون.. معاك حق.. لقد سكركت.. ولكني أعي ما أقول، انظر.

وكشفت لي عن فتحة تطوق بحسره وأصناف:

— هذا ما فعله بي ذلك المنزل.

— استمر.. استمر..

— حدثت ذلك يوم التفتالي إلى البهيت وكان يصاحني خادم المكتب وما إن رجنا كل شيء بهمة وحماس حتى رن جرس التليفون وكان أحد الأسفكاف يبارك ونحن رغبته في زيارتي مساء اليوم نفسه. دخلت المصام ووقفت أمام المرأة أحلق ثقلي. كنت أذنن بأغنية قديمة حين توفقت فهمة إذ شخربت برغبة قاهرة في أن أذهب نفسي بالهوس.. هكذا.. دون مقدمات، إحسان ما غاب لي الهمة ولم أستطيع أن أقاومه. سقطت على الأرض مسارخاً وخرج إلى الخادم وأجمد الله أنه كان معي، وبنت تلك الليلة في المستشفى بين الموت والحياة.

حين أنفتحت لم أستطيع تفسير لما بهت.. فلم يكن هناك مبرر لأن يحدث ما حدث.. لا بد أن دوراً أصابني ساعها وانزلق العرس من يدي إلى

نعري.. هذا ما قبل لي وصنفته. كيف لي أن أصرف أن المنزل ما كان يرغب بوجدى؟ في المرة الثانية ابتدأت أعي المسائل بشكل أفضل.. كنت واقفاً في الشرفة الواسعة في الطابق الثاني مطلاً على المديقة أقرب للبستاني وهو يزرع حوض ورد.. حين هلك بي هاجس أن أذهب بنفسى من الشرفة.

لم أستحم هذه المرة. تشبثت بالمعدو القريب لئلا أطرح هاجسي.. وكان عذاباً لا يوصف كأن رجماً عاصفة تصالو انتزاعه من آخر قفصة تمسكه بها.. انزلت إلى أرض الشرفة وأنا لا أزال محتضناً المعدو ثم زحفت على أربع حتى خرجت من الباب إلى الصالة ثم هزعت هابطاً السلم إلى المديقة.. وما إن وجدت نفسى خارج المكان حتى زال مثل السحر ذلك الهاجس المرعب بتحمير نفسى، وعدت ذلك الرجل خالي البال الذي كنت قبل أن أدخل المنزل.

عندئذ أسقط طراً على ذهني هذا الخاطر.. أن المكان لا يرحب بوجدى.. وابتدأت أستدريج ذلكوتى.. وفهمت لماذا كنت أجس بالكآبة كلما دخلت المنزل ولماذا كانت تراودني أفكار غريبة طول وجودي تحت سقفه.

رقت يدي لشور إليه أن يصمت وربما أطرح سؤالاً طراً على ذهني:

— ألم تفكر في الانتقال وترح نفسك؟

اعتدل محدثي وقال ببهمة:

— انتقل؟ إنك لا تفرغنى. لست أنا الذي يهرب من المراهبة. لقد قبلت التحدى.. وشيء آخر.. لا أعرف كيف أشرح لك.. سخطني سادجاً.. لكنني كنت أحس أنني قد ارتبعت بالمنزل ارتباطاً مسجوراً.. وفكرت بأن مسجورى سيجعله يذعن في النهاية ويقتلي..

كان علي أن أكون حذراً وأنا أراوجه فأكلا:

— اسمع.. إن قصبتك غريبة فعلاً.. وأنا لا أريد أن أبدو مخطئاً أو متشككاً.. ولكن هل يمكن أن.. أقصد هل.. تسمح أن أذهب معك إلى البهيت لنصنع دقائق؟

— أه! إنك لا تصدق قصتي؟

ماذا كان يمكن أن أقول له؟ هل أقول إنني وجدت في محدته.. حقيقة كانت أم ومما فرصة رائعة لي لكتابة تحقيق صحفي مشوق ربما يعيد إنى عملي في التوريدة؟ هل أستطيع أن أقول له دون أن أخشى مشاعره إنى أتمسور من الآن المندوبين بالخط المبروض؟ ولكني مع ذلك قلت:

— أصدقه القول إن القصة مذهلة وقد أثارت فضولى الصحفي وأرجو أن تسمح لي فقط برؤية مكان اللوالتع.

هز كتفيه وهو ينهض محتاملاً على نفسه ويقول:

— تعال.. إنى أحوج المخلوقات إلى الصبحة.. هذه الليلة.

دلفنا العصاب وغادرنا الحانة وقد ارتفق ذراعى. ونحن نستقبل الشارع أحسست بلسع برودة الليل يسرى في جسدى.

\*\*\*

كان المكان يبدو في الظلام كتلة مرمجة سوداء.. ففتح الرجل مزلاج الباب الخارجى وجلسنا في المديقة الممتدة حتى وصلنا الدرجات الثلاث التي تؤدي إلى المدخل. أغلقت صاحبي ذراعى وتقدم لي وخبلى إلى أنه دفع الباب بلصقة خفيفة فالتفتح.. أنصاه نورا خافتاً ولتفت لي:

— ما رأيك بالببيت؟

— حتى الآن لا أحس بشيء غير عادى.

مشحك مصبلى شحكة خفيفة وقال بنعومة:

— هل تجرب الشرفة؟

\*\*\*

في الصحيفة المسائية اليوم التالي ظهر الخبر مقتضياً:

(التحدر ليلة أمس صحفي شاب بسبب فصله من عمله في صحيفة مرموقة، بأن ألقى بنفسه من شرفة فى الطابق الثاني لمنزل مسجور.. وقد تبين من إفادة البستاني الذى عثر على الجثة صباح هذا اليوم بأن المنزل لم يدخله أحد منذ وفاة صاحبه بسقوطه من نفس الشرفة قبل خمس سنوات). ■

# حوار

١٥٨ عبد الرحمن منيف وديكتاتورية المؤسسة السياسية،  
حوار، سعيد الشحات. ١٦٦ ألكسندر سوتنيكوف : نقاوم  
الإنهيار بالموسيقى، حوار، مجدى فرج. ١٦٨ جاك دريدا:  
الكلام عمل تربوي، ترجمة، أحمد عثمان.

حوار مع

## عبد الرحمن منيف مدن الملح

«ه»  
البادية  
الظلمات

عبد الرحمن منيف

ديكتاتورية  
المؤسسة  
السياسية

**ق**د كنت في زيارة إلى دمشق في أكتوبر للسامني... وهيأت لي الظروف مقابلة الروائي الكبير عبد الرحمن منيف في بيته بإحدى الضواحي الهادئة في مدينة دمشق... ويمثل منيف لقراء الرواية العربية حالة خاصة؛ فهو نموذج لمثقفي ومبدعي الوطن العربي الذين ينطبق عليهم قول الشاعر الكبير محمود درويش:

وأعد أصلاعي فيهرب من يدي بردي  
وتتركني مشغاف اللؤلؤ ميتدا  
وأبحث عن حدود أصابعي  
فأرى العواصم كلها زيدا

انتقل عبد الرحمن منيف من عاصمة إلى أخرى بأوامر المرحلون لأسباب تبدأ وتنتهي عند كونه إنساناً يفكر ويهتم بقضايا أمته... ذهبت إليه تسبتي كلمات درويش وأعجابي بأصالة الروائية المتميزة والتي جاءت في مجملها في سياق عصر سجل تفوقاً وانحاضاً للرواية العربية عبر محطاتها التاريخية، وأكد لزمهارها بالتشابة مع الألوان الأدبية الأخرى، حتى درج البعض على اعتبار العصر الأدبي الذي نعيشه هو بحق عصر الرواية... عصر للزدهار جاء من بطن انكسار الوطن، والأسباب تبدأ من شرح الوجدان العربي بفعل الهزيمة وعودة المبدع إلى ذاته بعد ترويضها ثم يكتب رسالته ليوصلها إلى الآخرين، وتنتهي عند هزيمة الأيديولوجيات والتي أسهمت في انكسارات حادة لدى الفرد المالم بوطن أفضل في ظل مايمتلكه من أيديولوجيا... أسهمت تلك العوامل في تولد واسع للرواية والروائيين فكتبوا عن الواقع العربي ومحتله، والإنسان العربي وأزمته، لتأتي الصورة ذات أعماق بالغة عن الإنسان والمجتمع والتقسيم وكل شيء، واختار كل روائي مهموم زلفه الروائي وطريقة سير المياه فيه... ووقف عبد الرحمن منيف بين هؤلاء شاهداً على مرحلتين وتاريخين... مرحلة قال عنها بهاء طاهر في رثائه «العب في المنفى»، إن التنصير للناس في أي بلد يعني الحرية لنا... كان البكاء على قتل نمكروما ولومومبا، ومن صديق حين يسمع قصيدة «الأطفال في بلدي يموتون جوعاً والأسماك في البحر تشرب القهوة»، كانت مرحلة سجل فيها التاريخ العربي لزمهاره بخراسان إرادته وانتصارها في أعظم المعارك التي بدأت



بالسويس وانتهت باستغلال كل الدول العربية... ثم جاءت مرحلة الانحسار والارتداد وتوالى الهزائم العربية والتعامل مع الآخر بإعطائه أدوات تفككه منا... وبعد أن كانت الصراع تأتي في معارك جسد الوطن أصبحت تصل من فرط مشاهدة التلفزيون.

تواصل ملفوف مع قضاياه في ترلعطين... وأعطى كل مرحلة لونا في الصفا، في الأولى، كانت الظروف التي كنت أعيش فيها، كما هو حال كثير من أبناء جبلى... مستغفرا في العمل السياسي والعمل العام... وبالتالي كان الجهد والوقت منصبين في هذا الانهاء، ولم يكن التفكير أو الظروف تسبب في ممارسة شكل من أشكال العمل الأدبي... إلى أن كان الانقراض مع العمل السياسي المباشر... أما المرحلة الثانية: علما اكتشفت أنني أستطيع التواصل مع الآخرين، وأن أصرح عن نفسي من خلال أداة جديدة لم أتردد، خاصة أن الرواية الأولى «الأشجار وأغتيال مزروق» عندما أنجزتها وطمحت بوصفني إلى يد القراء وجدت نوعا من الانهماك ومن التعاطف... بدأ ملفوف تعاطيه لعملية الإبداع الروائي كمرحلة تالية لتعطيل العمل السياسي المباشر... واتهم الإبداع بظلمة وإفراة للنسابة والسياسيين في تعاملهم مع قضايا الوطن، وقد أخرجته هذه التجديرة من زمرة هؤلاء الذين قال عنهم المفكر الثوري الروسي في القرن التاسع عشر بيلوتسكى: «عدد ملايين هؤلاء المفكرين دون خبرة بمشاكل الحكم يصيرون سكارى بالأيديولوجية... ويتداخل السياسي بالأيديولوجية لينتج روايات تتلاحم الخطوط فيها بمصتها البعض وتفتني في نقطة واحدة وإساعة وضوح الشمس في الزهن وبهموم، الذي يتسع عدده ليخرج من الحدود الجغرافية لإقليم عرسى مسحين إلى كل الوطن من المحيط إلى الخليج... فالوطن هذه جملة من التوحد في التضامن والحدود والسمير حتى السجون وأساليب القمع... في «الأشجار وأغتيال مزروق» بنية روائية شغافة تحمل تعدد الدلائل على استحالة العوار في مجتمع القمع، وإبني شريطا أن يأتي من الدولة وأدائها، بل يأتي أحيانا من بشر يمارسون علاقات تنظيمية عقد وتضعه من آخرين... فالتعامل الذي فقد جدره حين فقد أرضه وأشجاره وصطدم بالذات في كل مرة

يحترف فيها حرفة جديدة فيهجرها إلى أخرى... أما «منصور عبد السلام» الملتقى في الرواية، فهو ابن شرعي لأمانة الملتقى في واقعنا العربي... خاصة نوعية الملتقين الذين يقتضون وقتهم في دراسة التاريخ والتحليل الاجتماعي، وحين يتخلعون إلى توارز الدراسة والتأقلاق إلى صحن التاريخ تعفهم آلة القمع إلى غيايب الليل... لثمة «منصور عبد السلام» حين أطلق النار على مرآته وانتقل إلى مستشفى المجانين بعد أن ظن محكوماً بمقدرة أنه شارك في جيش بلاده كجند فور عرخته من دراسته في أوروبا، ولهزمت بلاده بجيشها، ولم تكن لحظة اختياره لإطلاق النار إلا لحظة اختياره بالنس من افتراج المال في وطنه طائفا ظل محكوماً بنفس الأدوات التي أوصلته إلى الهزيمة.

تستمر علاقة السياسي بالإبداع عند ملفوف في رواية «شرق المتوسط» ويزرر بوضوح موضوع القهر في آلية تهرز ويكأها واحدة في كل رقعة عربية، وتعامل مع الإنسان ليس باعتباره إنساناً فهو كيان مباح للتجريب فيه بكل أدوات القمع المختلفة... كانت «شرق المتوسط» واحدة من الروايات البكرية عربياً التي أطلقت مسخرة في الأساطير الشعبية والسياسية عن شيء اسمه الإعلان العالمي لحقوق الإنسان حيث شملت الرواية بعضاً من موارده... وأظهر هذا الجانب أن الواقع العربي وقف عند نقطة فاصلة في تاريخه وعلى الجميع أن يظنر إليها ألا وهي... إذا كان مامعني قد حمل ماحل من أخطاء في الممارسة الديمقراطية باسم مجاهبة الآخر، فإن المستقبل لا يبدل فيه عن ديمقراطية أوسع وأرحب، أبسط قواعدما احترام الإنسان... ومن شافطة قمعها شرق المتوسط الذي تتحكم فيه أدوات القمع مثل عليا «رجب»، الملتقى الذي قصني خمس سنوات داخل السجن وتوصل جسده إلى موضوع تجسير لكل أدوات التعذيب، ويصطدم بصدره بالسرانديب المظلمة، وعقته بتفتيش المخبزين ورجال الأمن، وكأما أصغر على أن يفهم، زاد الإصرار على إيقاعه في السجن حتى يضطر إلى التسلل ويصطف جسده ويتصالح إلى عين على زملائه من الضاحكين، وحين يحاول استعادة نفسه بعد خروجه من السجن، يقرر الرحيل إلى الغرب، ومع ذلك يستمر النظام في الضغط على أهله وكأنهم وضغنون على ظله، ويفعل التهديد

التواصل والضغط الخالق على شقيقته يعود إلى وطنه لتبدأ دورة التهديد الأمل له من جديد، وأخيراً لا يجد فرصة للخلاص إلا بإطلاق النار على نفسه... يموت «رجب»، ويذهب «منصور» إلى مستشفى الأمراض العقلية، بعد أن يقدم الاثنان مشاهد من تجارب الملتقى العربي... الملتقى الذي يعيش عقم الفلحة لكن ذراعاه تبتصر من مسائل ليقيم، ويدرس لبشاره... ويصطدم ليعمرى الآخرين الذين يستمدون قوتهم فقط من كربنج الزنازين.

وإذا كان ملفوف في روايته «قصة حب مجوسية» يقول إذا: الإنسان الذي لا يعرف أن يحب، لا يعرف أن يعمل في الشؤون العامة، وأن الإنسان المتصطف سياسي أو نفسه المتصطف في حقوقه وشروطه الخاصة فإنه يتنقل إلى تاريخ وجداني عميق في ملمعته الروائية «من الملعق... وكانه الجبرتي رولكا» فبعد خمسة أجزاء يعطي صورة روائية عن ظاهرة العنف العربي في بداية تكوينها ثم تحضرها إلى ملوك يومي يمارسه الإنسان العربي ليس في ملبعها فقط بل في كل أرجاء الوطن... كما أنها تظهر مجتمع البداوة في بكارته وأحلامه البدائية، ثم مفادرة هذا المجتمع لكل موروثاته الاجتماعية استسلماً لنبذة جديدة يفتج فيها كل محاولات الأجنبية المستمرة في السعي للسيطرة على الرجدان العربي بكل الأساليب الممكنة والتي تبرز جديدة في البشر، وتظهر معها نشأة جديدة للجمع، حيث تراجعت مكانة القلبية وتحول الرواية إلى صال، وتظهر الرواية في التجارة... والنزى من رفض كل هذه التحولات وظل متمسكاً بلمع الصواني القديمة، وزانت قبضة الحكومة المركزية، غير أن مسهل هذه التحولات تأتي أيضاً بمن يرضى استغلال الأجنبي (الأمريكان) لأرضه بذررتها وتجنده الرواية في شخص «متعب الهزال» المتعب عن حالة الرفض والقارمة والذي يتحول لدى الناس إلى رمز للمجابهة، وحين يفتنى لإبني ذلك للأمريكان أنه انتهى بل إنهم يرون فيه قيمة تختلط في وجدان الناس، وتلك القيمة وحدها تبع لا يستطيع أحد تجليفه.

تتعدد النماذج الروائية على علاقة السياسي بالإبداع عند ملفوف... «سباق المسافات الطويلة» «حين تركنا الجسد» «عالم

ولا خرافات، هذا أو شرق المتوسط مرة أخرى، لتطوى في مجلها على إظهار سيرة عديدة تشمل الانقلابات السياسية الضخمة أو التمدد على التكتلات، وكذلك، وقرأ نفسه، وتشمل حالة الملتصق من ذاته ووطنه... أو قوة تنبئ في بعض الأبطال تكون لهم زائفة في فعل للقائمة.

الرواية هي ظل مقبولة... وإبطالها هم قطعة منه... هذا ما اعتقته حين قرأته، وزاد اعتقادي حين جلست معه، فالرواية صاحب أعمالها الراسخ هو السياسي الذي اندمج في التطورات السياسية وانتخب عليها... ولم تكن تفاعلات وجه الأمر الذي يجر من صلاته حادة غير محايدة حين تكلمنا قبل العوار عن مصر ومصرهما، والغرب وأرجاعهم، ولم يشاهد ظل السياسي طوال جلستنا التي استمرت ثلاث ساعات، فبعد انتهاء حوارتي قال لي: «أبلغ من العمر ٦٢ عاماً ولا أعمل تذكره للتخاطبة ولم أعط صوتي في أي للتحولات، ولكن واحدة من حقوقي التي تفتيتها طوال حياتي، وسلبها على الآخرين... لا أعرف لماذا ركزت نظري على شعرة الذي يكسره، ألون الأبيض... لكنه أصطنع للدراسة قبل فتح جهاز تسجيلي لأن أفتح عالمه الروائي المزجج بخطر السياسي حين أهدري بأنه سيخضع قريباً لكتاب اسمه «عسرة للزمن الباهي، عن الصحافي الموريتاني الباهي محمد الذي شارك في التسميات والتفتيت في كل ثورات الوطن العربي أبرزها ثورة الجزائر وعواص في باريين شيئاً للسمالك، ولهذا شملت تسمية الكتاب اسم حرية لتبالي عروة بن الورد شيخ الصعاليك وللشاعر العربي القديم، وأصناف ملوك: وكانت حياة الباهي تشبه زوربا كسما أنه ظل جسر بين الشرق والغرب، وكان يعد بالتكبير في الزلوة لكنه أبل أعمالاً كثيرة تحت وجمه بأنه سموي أول سنة... وزاح وزاحت معه أحماسه... حملني هذا الخبر بما يطوى على شجن لي اعتبره منفلاً إلى حوارتي معه...

• شملت الرواية المصرية في سنواتها الأخيرة وضوحاً قوياً لحالة الانكسار في واقعنا العربي... حالة تظهر في تعاطي الرواية للمهنة والأفكار على توجهاتهم المختلفة من مثقفين إلى مواطنين هاديين... فإلى أي الأنساب ترد ذلك؟

كانت هزيمة ١٩٦٧ أول الامتحانات الكبرى التي ولجعت المشروع النهضوي في المنطقة العربية، وقبل الهزيمة كان الاعتقاد السائد هو قوة المشروع ونماسته وقدرته في أن يكون طريقاً للإبداع بكل ما يحوطه ذلك من تداع في القدرة العسكرية، والقدرة الاقتصادية، وبالتالي مستوى حضاري يوحى بإمكانات العولمة والانتصار، وزاد من هذا الاعتقاد كم السمات التي خاضتها الأمة العربية ضد القوى الاستعمارية منذ مطلع الخمسينيات وكانت ثروتها في معركة السور، ثم معركة الفرنج بين مصر وسوريا، فسقط النظام الملكي في العراق... أكدت كل هذه المعارك على أن الوطن يعيد وأول مرة فقرة نهوض وصعود، حتى جاءت كارثة حزيران ومحا لكتفها نوا من الوم كما نصه، والنهار البداء في أول مواجهة حقيقية، وبالتالي كانت الرواية العربية صدى للتعبير عن هذه الحالة زاد منه تأكل المشروع النهضوي فيما بعد وزادته كم الهزائم المصرية على أكثر من صعيد... جاءت الرواية شاهدة على كل هذه المن وأصبحت سرّاً لتقل الواقع الاجتماعي والفكري وجوانب الانهيار العربي ككل... ولما أعتبر أن إحدى المشكلات الأساسية للثورة علنا هي مجابهة العقيدة بشجاعة، ومعرفة نواصيا لتفريها لم التفتب عليها، والرواية إحدى الأدوات المهمة والرائدة في رصد هذه الحالة والتعبير عنها... ومن الطوبى في ظل الهزيمة النفسية للعامة أن نبتكر لتناير المبررة عن هذه الحالة ونوضح من خلالها الواقع دون زعوش.

تداولت الرواية حالة التراجع التي عمت المنطقة والامتنال للقوى الأخرى بعد رحيل عهد الناصيين، وجاءت بنماذج مختلفة تعبر عن ذلك أبرزها نموذج البطل المنكسر الذي حمل في مضمونه الرد على نموذج البطل الإيجابي الذي ساد من قبل، وكان مصدراً صاعدة لتغفر لي الوجود المتقوى أو للضوء على الأرض، وكان يتخذ كذريعة أو شعار يفرض التبعة والحد في مواجهة معارك التحرير، وعندما تحولت لمواجهة إلى معركة حقيقية ظهر عجز البطل الإيجابي بل إنه غير موجود في الأصل، وبالإشارة إلى غزارة حالة الانكسار في الرواية العربية في زمنها الأخير نجد أن جزءاً كبيراً منها يعمل ضمناً من خلال الأبطال الضعفين أو الأبطال الذين

يحملون مملقاً مختلفاً عما كان سائداً من قبل الرد على البطل الومسي الذي كان يراد تصميمه كنموذج لوضع معين، وفي اعتقادي أن القضية الآن تتجاوز البطل الإيجابي أو البطل السلبى أو البطل المنكسر إلى تصوير واقع في يتخاض فيه كم كبير من العوامل والأدوار بحيث نسل في الصعلة الأخيرة إلى فهم أوسع للواقع وفهم آتية وحركة تطور المجتمع حتى نتجاوز كم الجوانب السلبية التي تمكته... القضية أكبر من قضية انكسار البطل وهي في الحقيقة محاولة لفهم الحياة المارة في تلافيفها، وفي صراعها وإحتمالاتها، وهو ما يستدعي التركيز في بعض الأحيان على الجوانب لمعة والسلبية لكشفها تهيباً لتجاوزها.

• البنية العربية التي جاء فيها مفهوم البطل الإيجابي ثم البطل المنكسر واحدة، وتبدو وكأنها مستقيمة على الحل مع المشهورين... ولكن هل يمكن اعتبار كل مفهوم منهما أرباً لمرحلتها ومطلوباً معها أرباً؟

علينا في البدء أن نعرف السياق التاريخي الذي ولد فيه مفهوم البطل الإيجابي، وأصغر أنه مفهوم سائلي، في مرحلة موحية كان الاعتقاد السائد عن الاشتراكية، أنها بصيغتها السائلي هي الصيغة الإيجابية التي المنكسرة، بل والصيغة الوحيدة التي يجب تصميمها في العالم، واستدعى هذا الاعتقاد في الأدب عامة، وفي الرواية خاصة التركيز على أنواع من البطولة تظهر الجوانب القوية والمحمية، والجوانب التي تحسن كل الصعاب وتتجاوزها صهيذا للتعبير، غير أن الواقع كان يحمل معوقات كبيرة سواء في بنية النظم الاشتراكية أو في نظريتها، وبالتالي قدرتها على التعبير، وفي إطار عملية التحفة التراسمة تم اختراع ما يمكن تسميته بالبطل الإيجابي لضرورة سياسية أكثر منه فهم للواقع ومعرفة لطبيعة الإنسان والشاعر الحقيقية التي المنكسرة، وكان من شأن هؤلاء الأبطال الإيجابيين أن يسكروا موجة من الحماس تكون في أعقاب الأحياء مؤقطة ومزعومة بكان معين، ومع تغيير المكان والظروف تكتشف أنهم وهم... ولذا كان البطل الإيجابي مرفزة فهي أن يكون بطلاً حقيقياً، يعطي الممكن، وليس بطل الرغبة فقط، ولا يمكن أن نبداً هذا المفهوم

باسم أن المرحلة كانت تحتاج إليه وقد انهار، وكان يجب أن ينهار، كما أن للتجربة السوفيتية نفسها انهارت أما تضمنته من طريقة وأسلوب ونوع من الفهم حمل في أحشائه عوامل التدمير والإعاقة في التطور، فنأزل مرة نرى في العلم وفي التاريخ تجربة كالدولة السوفياتية تمتص دون حرب أو حتى دون طلبة... كانت نوعاً من الاستقالة والخلو... ولم تكن المنطقة العربية بمعزل عن تلك المؤثرات، فجاء البطل الإيجابي في الرواية العربية يحمل رايات النصر الظافرة، وبمظهر بها في أقل الأحوال، وكما قلت سطح ذلك مع نكسة حزيران ١٧ على الرغم من استمرار التجربة السوفيتية حتى مطلع التسعينيات... وفي تقديرى أن ما حكمته الرواية بعد ذلك من مضامين تبرز حالة الانكسار العامة والفاسدة أيضاً إنما هو في الحقيقة ابتكار في الصبغ التي تستحسب عملية للنقد والمراجعة الشاملة حتى لاتصل إلى ماركس إليه ماسى في يوم من الأيام بالاتحاد السوفيتي.

الذين جابوا بمفهوم البطل الإيجابي هم أيضا المبدعون سواه كانوا مشفقين أو رولايين، وفي المرحلة الصليبية التي نراها نوعاً من المراجعة الشاملة، هناك من تخلى من هؤلاء عن مشروع النهضة، وفي المقابل تعمل لنا الحقب التاريخية منذ منتصف هذا القرن أسماء كانت مختلفة إلى درجة الضند مع السلطة المعبرة عن هذا المشروع، وأقدم بذلك ثورة يوليو بنظامها السياسي، ثم عادت هذه الأسماء على الرغم من الأضرار التي لحقت بها وبعد تقويم شامل منها لمشروع النهضة وعهد العناصر أيضاً لتجديده في مطلقاته الفكرية.. قرأى إلى مدى تستطيع اعتبار ذلك نوعاً من تراصل الموقف مع ذاته ومع السلطة؟

هنا موضوع مهم، ويمكن الإشارة فيه إلى حالات وتطواهر في سياقات معين، ثم تستخدم نفس المصطلحات والتطواهر في سياقات آخر... ولؤكد في البداية أنني لست ضد المؤسسة السياسية خاصة إذا كانت رغبة وديمقراطية حيث توفر بذلك المناخ اللائق لتفعيل الإمكانات، وتخلق حالة من شأنها أن تساعد على الإبداع، ولكنني أريد أيضاً معنى نمو شخصيات وكفانات في هامش معين بعيداً عن التظيم السياسي، ونسهم من خلال

فناعتها وممارساتها في تنمية للقضايا الصطوحية على أجددة الوطن... ويتبقى المشكلة في... هل يوجد المناخ الديمقراطي الذي يساعد على الإبداع أم لا؟ وما حدث في السنوات الماضية يؤكد غياب الديمقراطية أو حتى وجود مسودد للحد داخل المؤسسة السياسية أو في المناخ العام، وهو ما أدى إلى حجب الترجمات الكبيرة والنكسات المتتالية، ثم الانهيار على أكثر من صعيد، ومن المعن أن نفهم أن طرف للوهوض ربما يحمل بعضاً من المسؤوليات يخفيها السياق العام، لكن في حالة الانهيار والتراجع تظهر تلك المسؤوليات بشكل واضح ومبالغ فيه، وكما قلت إن ما يحدث الآن هو عملية مراجعة شاملة بهدف وضع النقاط على الحروف إن صح التعبير من أجل معرفة اللواقص والأخطاء، ولكن نستفيد من دروس الماضي لا بد أن نتوقف أمام بعض القضايا الهامة في مقدمتها دور أو وظيفة الموقف في وطننا العربي، وأخذ من الأوهام السائدة الآن لدى المثقفين بأنهم أصبحوا البديل عن المؤسسة السياسية، ويجب الاعتدال إلى ذلك جيداً حتى لا تتكرر مأساة الماضي مرة ثانية، فموقف المثقف والسلطة في الماضي والتي حملت أخطاء فاحشة تركزت في اعتبار الموقف دافعية وصوتاً للمظلمة السياسية، وغير مسموح له بأى هامش نقدي.

ولأن السياسي كان بحاجة إلى إعلامي فقد حول للمثقف إلى هذا الدور، بهدف تعريض الناس وتعبيد، بعد الانهيار الذي ترتب على ذلك ساد وهم جديد هو إمكانية معالجة الموقف وذلك بتصور لدى المثقفين بأنهم البديل عن المظلمة السياسية، وهذا وهم آخر سوف تثبت الأيام خطأ المباح... المصطلح الآن خلق نوع من الفهم المتبادل وللشركة يسود في سياق واحد حيث يكون الموقف عبارة عن مساهم أساسي في عملية التفكير والوهوض وذلك بالتعاون مع الآخرين وبالتناغم مع الخط العام لعملية النهضة، وهو ما يستدعي إيجاد نوع من الشراكة الجديدة بين الثقافة والسياسة من أجل الوصول إلى معادلات تعطي للمثقف دوراً أساسياً وفي بعض الأحيان تقديراً وتعضمة للنظم السياسية، وبالرغم نفسه يجب أن يزول من ذهن المثقف أنه البديل للنظام السياسي، وتلك الصيغة بدأ بعض المثقفين في

ممارستها، لكن حتى هذه اللحظة لم نرى على أرض واقعية صلبة بحيث تتحول إلى مناقشة جديدة وجادة تهديك للوصول إلى المعادلة الصليبية التي تخلق إن صح التعبير نوعاً من التزاوج بين قوتين أساسيتين هما... المنظمة السياسية من ناحية، والمركبة التقنية التي يقوم بها المثقف من ناحية أخرى، ولأجلهم كلامي هذا صيغة للقطع بأن كل مثقف يجب أن يكون مسهولاً في منظمة سياسية ولا يبنى أن المنظمة تترك نفسه للمثقف.. المصطلح صيغة جديدة لا يبنى فيها أي طرف الطرف الآخر.

## ● في إشارتك إلى المتظمة السياسية؟ هل تعتمد بها المنظمات الرسمية؟

دور الدخول في تفاصيل... أنا ليس لدى ثقة في نظم الحكم العربية الآن... فهي لا تملك القدرة أو حتى الرغبة في التغيير... ويبقى رهائي على المستقبل من خلال القوى السياسية والمؤسسات والأفراد التي تهدف إلى تطوير المجتمع، ويعملي أوضح... للقوى الرافضة للواقع الموجود والتي تهوى لنفسها لأن تكون جزءاً من حالة التغيير الديمقراطية في المستقبل، يجب أن تلك كل المقومات الديمقراطية، وأن تكون صاحبة تركيبة ديمقراطية، وهذا شرط ينتج عن توليفه التعامل الصحي لهذه القوى مع نفسها، ومع الآخرين... ولؤكد أن رهائي على المستقبل لأن قوى المعارضة الصطوحية على الساحة السياسية الآن، وتقدم نفسها كبديل محتمل هي في الحقيقة... مخيبة، وإن وجدت فوجدوها نصفى أو جزئى غير مكتمل... وعلى الرغم من ذلك، مازالت أعلم بالدور الذي يتطلع إليه هؤلاء الباحثون عن فكرة التغيير ليراهم قيم النهضة بحدود المصاعب ومواجهة الأخطار.

● حملت روايتك الأولى: الأشجار وأغتيال مزيوق، نوعاً من إرهاباتك الفكرية الأولى قسمها بخص نموذج المثقف وصراعه مع الواقع، ولمؤج العامل في علاقته معه، كما يبدو فيها قلائل تجربة شخصية لك... قرأى أي مدى حدث عنك بين رؤيتك الفكرية في هذه الرواية التي صدرت في مطلع التسعينيات وبين الواقع؟

أى رواى أو مبدع يحاول أن يستفيد من تجاربه، لكن ما ينعين من إبداعه هو سيرته... والتجربة قد تضمنها السيرة الذاتية كلون آخر من ألوان الكتابة... وربما تفيد في تجسيد حالة روائية بإعطائها بعداً واقعياً ملموساً، لكن الرواية في الإجمال تتجارب للتجربة الشخصية... وماكنت أخيه في «الأشجار» وأغديال مزروق، أن أوضح حالة الشفت المحرول... العالم الذى يحزن عن تصديق حلمه، وحالة العامل (إلياس نخلة) ملك القوى الفصيلة ورغبة التغيير والقدرة على الجاهلية والتحمل لكه يفكر فى الرعي مع نفسه ومع الآخرين... وكان لدى رغبة فى إيجاد نوع من الاندراج أو الشراكة بينهما، أو بتعبير آخر، رسم صورة تجمع فى منطلق منها العامل بغزوه وزيادة وعيه عبر علاقته مع الآخر... هذا الآخر هو المثقف الذى اعتبره المنطلق الآخر فى المسيرة... المثقف بكل مكوناته التى جاءت من رحلته الطويلة بين الكتب والنشبه به إلى شخص حالم ببناء مدينة فاضلة... انطلقت الرواية من هذه البؤرة وحاولت الاستداف فى الزمان والمكان بواسطة نماذج بشرية من لحم ودم تجسد رؤيتي... وأهشرف أن اللنتاج الأخير كان سلبياً... واكتشفت أن صيغة اللزواج التى أنشدها مستحيلة... وأى من الطرفين بمفرده لن يصل إلى نتيجة، وسيتلطم بمزمل عن الطريق الصحيح وعن حالة التفاعل والتكامل، ومعرفة النواقص الموجودة... فكل الأطراف مطلوب منها معرفة التراجع ورويته بوضوح للتعامل معه... فالواقع العربى فى صورته الزائلة أو حتى عدد ماكينت الرواية لا يتحمل المثقف العالم الذى يعيش فى عزلة... كما لا يتحمل من هم على شاكلة إلياس نخلة، فهؤلاء لابد وأن يكون لديهم الهدف، والقدرة على الوصول إلى أية بالمجاهبة التى تحمل التحدي فقط وإنما بوعي ويلوح من منطلق له علاقات متصلة... واتصال المثقف بالعالم يجب أن يتم على أرضية وعى متبادل بالدور المطلوب بكل منهما... وليس المطلوب أن يعطى أحدهما توكيلاً للآخر... والهزيمة التى حدثت للطرفين فى نهاية الرواية كانت صرخة تنبيه وتحذير بأن الطرق المنفصلة، أو الطرق المتصلة فى سياق غير سليم... لن تأتى بالهدف المطلوب.

● إذا كانت رواية «الأشجار» واغتيال مزروق، قد جاءت بالمثقف العالم المعاصر عن التغيير، كما أنك تدعو الآن إلى البحث عن شراكة جديدة بين المثقف والمنظمة السياسية، فإننا وبعد سنوات طويلة من التجارب لنمض تخلى المثقف أو استصاهاه التدرجى عن منطقته السياسية، فى مقابل انحصاره إلى مشروعه الإبداعي وتفرغه له... فما هو تقدير لك لهذه الظاهرة؟.. وإلى أى مدى تؤثر فى الواقع السلبى أو بالإيجاب؟

هذه قضية مهمة يتوقف الأمر فيها على طبيعة المنظمة السوساية ومدى تطينتها للأفكار والقيم المزروع فى عقل قلب المواطن... ومما لا شك فيه أن العمل السياسى عامة، والجزء السياسى خاصة يوفر المبدع حالة من الحيوية والحركة... ويغنى السؤال... إلى أى حد تبنى المنظمة للسياسية طموحات المبدع من الزاوية الفكرية؟.. وهذا جانب، ويرتبط به جانب آخر يكمن فى طبيعة الشناخ السقى للمنظمة السياسية، بمعنى قدرتها على تحمل الديمقراطية والرأى الآخر، وخصومة المناقشة والتفاعل، وفى تقديرى ومن خلال التجربة، وإذا لم يكن كل فنان معظم المراسم السياسية أو التنظيمات... سواء كانت أهازيج أو حركات... لم تكن بمستوى الطموح المرسوم للأفكار ولا ممارسة... وبالتالي صار هناك نوع من تخلى المثقفين عن التنظيم السياسى... لكن لا يزال أغلبهم فى منظومة العمل السياسى بشكل آخر، وذلك صيغة من الصيغ لتحديد طبيعياً الوضع الموجود، وإذا لا أميل إلى وضع قواعد لها... وإجمالاً لوجد مناخ ملائم كان يساعد على حشد وخلق ظروف أفضل لعمل إيجابى أكبر يعطى نتائج أسرع، والطرف السالى يدفع الكل أو البعض إلى الاندفاع للإبداع باقتناع أنه يعطى نتائج ذات قيمة، ومبادئ الألق فى العمل السياسى المباشرة مسدودة أمام المبدع فالأفضل له للتفرغ لعمله الإبداعي... ويظل هذا - إن صح التعبير - دون نتائج مضمومة وقريبة وإنما عملاً مستقبلياً يساعد فى خلق وعى أفضل وإثارة الجوانب معينة فى الحياة العامة، وأراء وأفان من الرائدات التى تصب فى نهر المستقبل، وفى التقدير العام إذا أحسن المبدع بأن المنظمة السياسية أضيق من احتماله فالأفضل أن يوجه لعمله الإبداعي

تمهيداً لإيجاد مناخات تساعد على بلورة صيغة أفضل فى التنظيم السياسى.

● عبد الرحمن متيف.. ابن الرحيل... خرج متيفاً من قطر عربى إلى آخر... فماذا أضافت هذه التجربة إليه؟

طبيعة الحياة التى يعيشها المبدع تنعكس على عمله، وتزوده بطيف من الألوان فى عمله... والرحيل عبارة عن زاد إضافي للمبدع... وأنا لا أنكر أن الرحيل كان إيجابياً بالنسبة لى... وماكان أبداً خيارى المفضل، فطبيعة الوضع السياسى الذى عاشته المنطقة أجبرتنى على الرحيل من عاصمة إلى أخرى... ومن مدينة إلى مدينة... ورب متارة نافعة كفرصة الانطلاق من مكان إلى آخر فى الوطن وخارجه ساعدت على الاحتكاك والتفاعل مع عدد كبير من التجارب والحالات الثقافية الفاضلة فى بعض البلدان، وأصغر الفترة من ٥٦ إلى ٥٨ كانت الأصعب فى حياتى بقدر ماكانت الأصعب فى تاريخ مصر والمنطقة العربية ككل... عشت خلالها طالباً للدراسة فى جامعات مصر وشاهدت نهوض المسرح والحركة الثقافية الواسعة فى مصر... وانتقالى المتعذر بين بلدان المنطقة العربية وخارجها من الجزيرة العربية إلى العراق ولبنان وبعض بلاد المغرب العربى فأوروبا زويتنى برؤية الجيد، وعلى سبيل المثال شملت المدن التى عشت فيها على نبض حسيوى فى بعض ألوان الفنون... كالفرن التشكيلى والموسيقى، وتلك جوانب كانت جديدة بالنسبة لى وتركت أثرها على كتاباتى فيما بعد.

يبقى القول إن الرحيل بهذه الطريقة ترك أيضاً كما من المرارة والنتائج السلبية، ففى أحوال عديدة تقرر الرحيل وأنا بعد من مكتبى وأغراضى الشخصية وكانت مصادر إضافية لعملى الإبداعى، كما حدث للرحيل أيضاً بسرعة دون إكمال فكرة أساسية كنت قد بنيتها... لكن من خلال الرحيل اكتشفت أن الفارق بين مكان وآخر فى المنطقة العربية فارق تسمى وليس نوعياً، وتأسيساً على ذلك حاولت قدر الإمكان أن تشمل روايتى على خصوصية المكان التى تجمع فى طبيعتها طبيعة أقرب للشمول... فالسجن السياسى مثلاً فى أية بقعة عربية لا يختلف عن بقعة أخرى، وعندما تنازلت ذلك لم

أصغ أحداً من المستعربة ومن هذا العار... وأعطيت الموضوع في بعض الأحيان تسميات واسعة ليس هروباً من تحديد المكان، وإنما لأن الظاهرة شاملة وعامة فما يطبق على العراق يطبق بمقدار أقل على أمكنة أخرى، ومناجدة في المغرب قد تجده في اليمن وعصن... إذن الرجول بهذا المعنى السجاري له فولاد... لكن يبقى أنني كرائسان مطق في الهواء، وجنري غير ثابت وغير قوي... وعزائي أنني أدفع ثمن اختياري السياسي الذي ذهبت إليه بإرادتي... وهذه واحدة من جملة المضارب التي يربطها أو يفتسها المستقل في وطنه الذي يضيق به أحياناً.

● **اختيارات الإنسان ربما شكلتها عوامل تبدأ معه من مراحله الأولى من الطفولة... كما أنه ابن بيئة بدوية بما تحمله من طقوس ومناخات خاصة... فسألني أي مدى تدخلت البيئة والطفولة في تشكيل وصيبي الفكري الذي تدفع ضربيته منذ سنوات طويلة وحتى الآن؟**

البيئة خاصة في سنواتي الأولى متداخلة ومتحركة... فلتحداً أم عبد القاسم فتاة السريوس ووقع العدوان الثلاثي بعد ذلك، ثم تقف المنطقة العربية موقف المتفرج، بل امتدحت كل بقعة فيها وكان دافع المشاركة لديها صالحاً، حدث هذا أيضاً أثناء ثورة الجزائر وأفارت الحماس في وجدان كل عربي، وأذكر أنني آنذاك كنت في القاهرة وشاهدت كيف أسهمت الثورة الجزائرية في ميلاد عدد من المبدعين كان في مقدمتهم الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي... والبيئة الصغيرة قد تعدت الأثر في بعض الأحيان، لكنها تدرب في البيئة العامة حين يحكم إظهارها كم كبير من العوامل والأحداث الهائلة بحجم ٥٦ ثورة الجزائر، وسقوط الملكية في العراق، والوحدة بين مصر وسوريا وغير ذلك من الأحداث العظيمة... وأذكر أن العدوان الثلاثي سجل حالة تاريخية نادرة من تداخل وتتلاقى البيئة العربية في كل أبعادها الشعبية والسياسية والاقتصادية، كان أشهادها نصف أنابيب البترول في سوريا واشتعال الأخشاب في كل مكان بالمنطقة العربية وحتى خارجها... ولكل هذه الأبعاد أرى أن البيئة تسمية رمزية أكثر منها تحديداً

لجغرافيا معينة خاصة أن هذه الفترة وما بعدها أكتت الفاعل والاشتهاك والتواصل في وقتنا العربي، ومن ما لم تؤثر فيه هزيمة حزيران وتعامل معها كواحدة من المحطات الكبرى في التاريخ العربي التي أثرت فيه بقدر ما أثرت في بولته؟

● **هذه رؤية واسعة لمفهوم البيئة... لا تلغى الرغبة في معرفة من أين جئت... وهل أنت امتداد لأحد في العائلة؟**

في قصيدة مهمة «لأهلها أبو ماضي، شاعر العربية الكبير لسمها» كنت أدري: سأل... من أين أنت؟... ولأجاب... كنت أدري... طيبسي أنا أذكر... لكن برجة الإجمال أقول: أنا امتداد لثراث عائلتي بهذا المجال... أنا امتداد لتقارباتي وترحالي وجاربي بالدرجة الأولى... ولايفي هذا لكم الكثير من الشفافة الشفافية التي انتقلت إلي وإلى كل جولي تقريباً من الأسرة ومن الآخرين... ثقافة اعتمدت على التراث الذي له طابع بدائي نسبياً لكنه كان غدياً ومهماً باعتباره تعويراً من التراث المكتوب... وسعت منه، الذير سالم، وألف ليلة وليلة، وحفظتها بالتحوير الذي أضيف إليها طيفاً لمعامل البيئة الخاصة... وأعبر أن الإرث المائي في التأثير على تكويني رغم أنه وارد لكنه يظل محدوداً بالمقارنة بالإرث الذنون حملته من محيطي، ومن الناس الذين التفتيت بهم، ومن الأماكن التي عشت فيها وشاهدتها وتعاملت معها عن قرب.

● **تجميع «مسند الملح» في خماسيتها الروائية، كل خصائص الحياة في منطقة الجزيرة العربية عبر مراحل تطورها... وتتضمن بداخلها خبيرة صالبة بالأمكنة واللغة والخصائص على الرغم من أنه بعيد عن المنطقة فهل كان المؤثر في ذلك، الثقافة الشفافية التي ذكرتها وتعاملت معها منذ طفولتك... أم كانت هناك مؤثرات رئيسية أخرى؟**

ذاكرة الطفولة هي ذاكرة قادرة على الامتصاص وعلى تكوين ظروف تبقى مع الإنسان حتى مرحلته الأخيرة، والبيئة والأمكنة دور مهم أيضاً يحفز أعمدهم تلك الذاكرة... وأوضح أن موضوع اللط شغلي

فترة طويلة كدراسة وظل هاجساً عندى يزيد بين الحين والآخر لاعتقادي بأنه أحد أهم العوامل التي شكلت الخارطة العربية سياسياً واقتصادياً في عصرنا الحديث وبالتالي لأبد من الاشتباك معها، واعتبرت أن القيام بهذا الدور لأبد وأن يتم بمعرفة حقيقية ولا سأرتكب خطأ كبيراً، فبحثت عن كل وسائل المعرفة الخاصة بكل مايطبق بها من ممارسة ودراسة واحكاك، وخیال... فمدن الملح ليمت تاريخاً وإنما في محصلتها الأخيرة رواية وبالتالي يظل عنصر الخيال عنصر مهم ورياضياً... في الرواية حاولت قراءة الحاضر والماضي في واقعنا، وتأثيرهما على المستقبل، وأعتبر عملاً مثل مدن الملح لم يأت نتيجة عمل واحد بل نتيجة عوامل... وطبيعي أنني حاولت الاجتهاد في الموضوعين اللذين شغلتهم الرواية (اللط والصعراء)... ولبحثت أن صنع التحوير أن أقدم عملاً متكاملًا قدر الإمكان، لكنه يظل في رأيي البدئية التي تحتاج لكم من الأعمال المتعددة لمعرفة انعكاسات وتأثير اللط والصعراء على واقعنا العربي المعاصر... وإذا كان موضوع البحر قد وجد اهتماماً كبيراً في الحضارة الغربية، وتصدر اهتمام عديد من المثقفين والفنانين والمبدعين في تصويره ولتحويره عن الجانب اللط والخطر والالتقاء مع الآخر، فإن المنطقة العربية لديها الصعراء لاتزال في موضوعها بكرة، ورغم أنها تحتل ٨٠٪ من المساحة الإجمالية إلا أنها لاتزال نجهلها، ولا نفهم في أسرارها... وللشيء نفسه في موضوع اللط الذي قلب حياتنا رأساً على عقب، وأضاع طبيعة المجتمع العربي... وأتسنى لو قام آخرون بالحدث عن الظاهرة، وحيداً لو كانوا ممن ذهبوا للعمل في الخليج واحكاموا باللط بشكل أو بآخر، فيما يحى اخيراً أكبر لأدب العربي للبيئات الجغرافية العربية بما تشمله من علاقات اجتماعية، ولا تقف دعوتي عن تداول الموضوع في قالب روائي فقط وإنما إلى لون إيداعي حتى لو كان الحديث عنه كرحلة فالمسألة لاتزال بكرة ويحتاج إلى تعريف تصهيد لإدخالها ضمن السبيل العلم للأدب لمعرفة احتمالات المستقبل.

● **تدقيق اللط لمسأله... هل جاء تسجيله اكتشافاً للأنماط الحضارية التي سادت بسببه... أم**

## ● هل تعبير الرواية العربية الآن أحسن حالاتها؟

الإجابة عن هذا السؤال يصدى لها ناقد متخصص... لكن بوجه الإجمال الرواية العربية في وضع جيد، وعندما أفاق أرحب وأعم في المستقبل بعد أن صار في عالمها تراكمات وأسماء وعدد كبير من الروائيين والأدباء أن للرواية الآن جمهوراً واسعاً من القراء وهم ما يشكّل لها ملاحاً سهماً وغنياً يساعد على تفهقها ونموها، وفي تقديرى أن الرواية الآن هي أفضل الأدوات التي تضع يدها على المشاكل الأساسية للمجتمع وعلى همومه وأحلامه الكهيرة، وتستطيع تقديم إجابات إيجابية، وتعدو في الوقت نفسه على طيف واسع من تعدد الأسانيد والافتراضات... وأنا متفائل، ويبقى عداى على أن الرواية العربية أمامها الإمكانية التي تساعدنا في تشكيل إضافة مهمة للرواية العالمية... وأن يكون لها منخا مختلف ومتعين، وهذا يحتاج إلى إلتها أوسع وأكثر ونوع من الصدور التي تتحمل... كما يجب ألا تحكم بقسوة على التجارب الروائية بالنسب أو الإيجاب وتجهل تراكمها أكبر والأجساد في موضوعاتها أوسع ويوسعب ذلك إلى أساليبها الفنية... نحن نحتاج نوعاً من الروائيين يتصدى بجرأة لموضوعات يخاف آخرون التصدى إليها وفي مقدمة ذلك الثالث المقدس كما يسمون... السباسة ليس بمفهومها المباشر... والجدس بمفهومه الراقى... والدين بمفهومه اللرب وكل ذلك في إطار منظومة تسهم في كشف نواقص المجتمع.

## ● إلى أى مدى أعطت الأجيال الروائية سمات محددة للرواية العربية بمعنى... هل تستطيع أن تطلق الرواية بطابع الجيل الذى أنتجها؟

هذا التقسيم يهتدى على نوع من التعسف والقسوة، ومثلاً هناك رواى يكتب في من العشرين، وآخر يكتب في من الأربعين، فيما يبنى أن الفارق بينهما جيل أو جيلان وعلى الرغم من ذلك تجمعهما محاسبية واحدة... وعلى رجة الإجمال أو أقدمنا أن هناك جيلاً مؤسساً للرواية فجلاً لاجعة له، فسوف نجد أن شيوخ الرواية العربية تخبى محفوظ ما زال يقول أشياء مهمة في الرواية وتشكّل إضافة حقيقية

الرواية تستصل إلى مالتتهت إليه في أجزاء خمسة... وهل جاء التخطيط المسبق للفكرة الروائية كما كان مطروحاً لديك في البداية.. أم أن عملية الإبداع لها قانونها الخاص بمعنى توليدها لأشياء جديدة تأتى بفعل الكتابة؟

أنا لأشابه يوسف السباعى الذى كان يحدد سلفاً عدد صفحات الرواية وعدد الفصول وحتى عدد صفحات كل فصل... طريقة العمل عدى مخفظة تماماً بمعنى ألقى أبداً بتصور عام حول الموضوع دين أن يكون عدى قدرة على التحديد للكتاب لما سيكون، فأثناء العمل تجد عوامل وعناصر كثيرة تحكم وجدوها، وتطعي احتمالات جديدة للتغيير ربما لا يكون في المسار الرئيسى، ولكن في علامات ومحالات أخرى... وفى مرات عديدة قلت عندما أبدا كتابة للرواية أكون مثل القبطان على ظهر السفينة... أعرف الاتجاه العلم ولا أعرف ماذا سيصادفني في الرحلة من احتمالات، وربما أجد عناصر عديدة تأخذ الرحلة إلى مسارات أخرى، أو تؤدى إلى أشياء إضافية لم تكن في البال... وعندما بدأت رواية "مدن الملح" كان عدى تصور بأننى سأكتب رواية طويلة وكهيرة بحجم أهمية للموضوع الذى ستفادله من اللحية الجغرافية والزمينة، ولم أقدر أبداً أن العمل سيصل إلى هذا الحد، والآن وبعد كل هذه السنوات من الانتهاء من كتابة العمل يقول لي بعض القراء متى ستكتب الجزء السادس، والحقيقة ألقى بيلى وبين نفسى انتهيت من كتابة الرواية بالحالة التى وقفت عندها، وربما وألى غيرى ليلاحج الموضوع من زاوية جديدة وبصيغة مخفظة عن صيغة مدن الملح فالتموضوع على وسوجب كتابات أخرى ومعالجات من منظور مخفظة وهذا حق لأى مبدع... وهناك موضوعات تحدد للملاح الأروية لأى عمل وكنت أفترض في البداية أن الموضوع يحتمل ثلاثة أجزاء لكن الأجزاء زادت إلى أربعة ثم خمسة... وفى الإجمال أعتبر أى قارئ يقرأ مدن الملح هو قارئ شجاع، نظراً لكمها الكبير، وقراءتها تحتاج إلى صبر وفنية خاصة في التعامل... هي في الحقيقة تحتاج إلى قارئ من نوع خاص.

أنك تخبى الرواى واستشراف الفكر اكتشفت ذلك مبكراً خاصة وأن القارئ عليه هم من تسبج اجتماعى واحد منذ بدأت عملية ضفحه فى المنطقة؟

اللفظ مادة من الطبيعة لكن طريقة استخدامه والمثل الذى يستخدمه هو الذى يحدد النتائج... وأنا كنت نبياً، ولزرقاء اليمامة، لكن إجمالاً رأيت كيف تم التعامل مع هذه المادة فى المنطقة والانتقال بها من حالة إلى حالة، وتوقفت عند حالة معينة فى الرواية أشتنى أن يأتى من يكمل بعدى ويواصل ويقدم إضافة نوعية من خلال أعمال إبداعية ترصد مآثره اللفظ من آثار فى مرحلته الراهنة وجملة الانتكاسات التى أراها بلاءً على المنطقة كلها، أبرزها الصحافة الصفراء المأجورة، وتخريب المثقفين بشراهة ذمهم ليس بغرض الانتماء وإنما الانتصار لقرارات معينة، وصاحبها لغة سائدة عبارة عن هجين من العصرية فى نظرة أصحاب اللفظ للآخرين خاصة العرب المعزومين... وبدلاً من أن يكون هناك أمانة عربية من أجل استقرار المنطقة بامتصاص فائض الصالة المعزومة، نرى أن العربى فى البلاد المسماة بأقطار المسر أسهل عليه الذهاب إلى أمريكا من الذهاب إلى السعودية، وشهد الآثار السلبية العصرية إلى تصول المجتمع مع اللفظ إلى مجتمع مسخر ومجتمع استهلاكي، هذا بخلاف سيادة العقل القبلى وتفويض دور الدولة كمؤسسات وهو مايؤدى فى النهاية إلى سيادة علاقات اجتماعية من نمط تم تجاوزها بمراحل من الدول الأخرى... دعلى ألق أنى دولا كمصر وسوريا ولبنان كانت تؤلر على الجزيرة العربية، أما المطروح الآن فهو العكس تماماً بدءاً من سيادة الملابس واللفظ الاستهلاكي... وللأسف أن الآلة أصبحت مقولبة... فى الماضى كانت الحسفارة المتقدمة والبلاد التى تمثلها هي المؤثرة فى البلاد المختلفة... أما الآن بالعكس هو السائد، ولكل هذه الاعتبارات أرى اللفظ لغة من لغات الله على المنطقة، وبدلاً من أن يكون قوة ووسيلة رافعة أصبح عاملاً سلبياً.

● عندما بدأت كتابة رواية مدن الملح... هل كان فى ذهنك أن

لعلها، كما أن الأجدال التي جاءت من بعده أمدحت نوعاً من التراكم والأفاق العربية، فيما بنى أن التفاعل مستمر ويتداخل بين كل الأجدال... بحيث إننا نستطيع القول إن تقسيم الرواية بمفهوم تقييل هو نوع من التمييز فقط... وفي رأيي أن نجل هذه القضية مفتوحة دين وضع حد قاطع لها.

**التقسيم الجبلي أقصد به ارتباط الرواية بمراحل وأحداث تاريخية معينة اندمجت فيها أجيال الروائيين كقوة ١٩١٩ في مصر ثم ثورة ١٩٥٢ وحلقة القوسى... وأخيراً مرحلة الانهيار العربى.**

يمكن انطباق هذا التقسيم على الشعر أكثر من انطباقه على الرواية، وربما كما قلت إن التقسيم جاء نتيجة التأثير بمراحل تاريخية بعينها، فتجيب محققة ابن المشرويات من هذا القرن لاخفى تأثيره بخسرة ١٩١٩، لكنه لا يزال يعطى، ويقدر مساعدت عن ثورة ١٩ تصدت عن ثورة ١٩٥٢، كما نهد روايات كمالك الحزين لإبراهيم أسلان التي تتداخل عن الحارة المصرية، ورواية الحب في المثلث ليهاء طاهر، ونوعية أخرى من الروايات، لانتمج في داخلها الفصل الواحد بين جيل وآخر، ومن مظاهر الرواية الآن أنها تأتي بما يقوله التاريخ كالتاريخ بركات لجمال الغيطاني وهذه النوعية من الروايات التي أطلق عليها البعض مسمى الرواية التاريخية، لإيلاج التعامل معها بمفهوم التقسيم الجبلي، فهي تتناول حقبة زمنية ترى فيها معالجات يمكن أن تسقط على الحاضر وتعطى دلالات مهمة، ولوقر للرواية فمسحة أكبر في الموضوعات التي يمكن تناولها... وأنا أكتب الآن رواية عن القرن التاسع عشر، ومعرفة هذا القرن ومحدث فيه من وقائع يصعب تجاهلها تجعلنا نفهم بعض الأمور التي تحكم تطور البشرية الآن، وقد رجعت إلى كثير من المراجع والدراسات التي تناولت هذا القرن حتى استوعبت مثلاً مايقوله الجرد... ذلك الغيم جاب هذا القطر، فالعوامل التي شكلت نهايات القرن التاسع التي أسطنت نتائج القرن العشرين من ناحية للتقسيمات السياسية، وأنظمة الحكم، وسيادة الدولة، والعلاقات التي حكمت وتركت أثرها حتى الآن... ولكل هذه العوامل أرى أن التقسيم

الجبلي الرواية حتى لو ارتبط بحقب تاريخية معينة ليس الأفضل في تقييمها.

● **ماهو تحولك لعسدة بعض الروائيين إلى التاريخ... وماهى قراءتك الخاصة له بعد أن رجعت كما قلت لعديد من المراجع والدراسات التي تناولت القرن التاسع عشر؟**

في المستلقات الكبرى تحدث عملية مراجعة شاملة تبحث أسباب الانهيار وأسباب النهوض... وأعتبر أن كثيراً من تطورات القرن العشرين كانت جذوره موجودة في القرن السابق، ولهذا جاءت الضرورة في العودة إلى الوراء لاكتشاف ومعرفة طبيعة المسارات، ووضع اليد على اللحظات الأفضل في المستلقات التاريخية.. وعلى سبيل المثال صاد كثير من الكتاب إلى فخرات قديمة ولمتقدوا أن الجدل فيها مفيد لقراءة الواقع.. وحلى في حساباتنا العربية كانت هناك عركة من بعض الكتاب بفرض فهم طبيعة الصراع والبشر... والتصور أن عملية اختيار مناطق تاريخية بعينها تجبىء لتحمل دلالات معينة، وتكون نوعاً من للزوية لمفهوم التاريخ ومشكلة الطبيعة.

أما عن رؤيتي الخاصة للتاريخ فندمالم في أن هناك كماً كبيراً من اللطيف ثم وبخاصة في التاريخ الرسمي، ولابد من العودة إلى ما أسماه بالتاريخ المزاوى، ويقودنا هذا إلى ضرورة البحث في سجلات تجميع حقيقة وأصل المكائبات... ونوع لمدن التي كانت موجودة، حتى نوع الأزياء التي سادت... ومحدث من تلقيق يمكن إسلحه من خلال الكتابة غير الرسمية للبعض.. وأنا عدى نوع من الفهم اللقى يعطى عدم التسليم بسهولة بمحققة الأشياء التي تبدو مسلمت لدى الغير، وهى نوع من التأكد في تفسير الأحداث... نحن نحتاج إلى مراجعة وإعادة تصنيف التاريخ الذى وصلت درجة الاستهانة به إلى حد استخدام الوقائع في تقييدها وإستخراج دلالات منها عكس دلائلها الأصلية.. ويظل موضوع التاريخ شائكاً ورمال أوجه لدى البعض بمعنى أنك تصحليح إستخراج الجواهر والتكثير منه إن صح التعبير كما تستخرج منه في أحول أخرى مايقدم حالة رائلة وهدفاً أيضاً... وأنا بالطبع ضد النهج الثانى... ومشارتى في العودة إلى التاريخ بركية أريد منها اكتشاف

عيون الحقيقة والرغبة في إيجاد تفسير مady ملموس وصحيح... ومثلاً أنيا مقنع إلى حد بعيد يعطى النوردي في قراءته للمجتمع المراقى الذى يذهب في إجماله إلى صراع البودرة والصناعة، والازدواج في الشخصية العربية في مرحلة معينة، وأيضاً الموقع الجغرافى وطبيعته النفسية التي تكونت للبشر وحكمت سلوكها.

● **أستاذ عبد الرحمن... إلى أين يقودنا هذا التزييف؟**

إلى بدارة تتمكن فيها أكثر... وإذا لم نرها الآن نستعمر في خطأ فهم التصرفات الراهلة... أنا أخشى من البدوة الجديدة التي تزحف على المنطقة.. صحيح نحن نلبي رباطات علق، وملابس حديثة تنفوق في أناقها أحياناً أزياء فرنسا، لكن نعمل في داخلنا بدارة كجسيرة في السوك والعلاقات الاجتماعية والظفارة والمرفع... وأخيراً في القرار السياسى. ■

### المراجع

- مصطفى عبد اللتى، «الإنهاء القوسى في الرواية، عالم السفرة. الكويت. للمعد ١٨٨. أغسطس ١٩٩٤.
- محمد حسن عبد الله، «الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة. الكويت. المبد ١٤٣ ريفر ١٩٨٩.
- إلياس خورى، «تجربة البحث عن ألق. سلطة أبحاث فلسطينية (١٤٤) يونيو ١٩٧٤.
- نديم البيطار، «المثقفين والفرقة سلطة ثقافتا لقومية (١) منشورات المجلس القومى للثقافة العربية. يونيو ١٩٨٧.
- المستشفى العربى - مجلة. المبد ١٥٥. بيروت. يناير ١٩٩٢.
- فصول - مجلة. «زمن الرواية الجزء الثانى. الهوجة للامة للكتاب. القاهرة. ربيع ١٩٩٢.
- عبد الرحمن صيف، «الأشجار والعدول مروق. القوسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ١٩٩٢.
- عبد لرحمن صيف، «شرق المتوسط. دار الموندت بيروت. ١٩٧٧.
- عبد الرحمن صيف، «من الساع (لثنية. الأخنود) القوسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ١٩٨٧.

**حوار: سعيد الشحات**

**ق**اده الساحرتان تتقبحضان،  
تقبحضبان، تقبحضبان، تقبحضبان  
مصطرية قلقة حينا، هادئة مناسبة حينا آخر،  
نغمات تداعب أجساد الفراشات، تحركها،  
تعبيراً عن الحب والوصال، الهجر والجمال،  
الأسى الشفيف والفرح العموم، فجأة تلو  
تلاوته طلياً لحفه الحب ضد صنيع الهجر،  
يرتج للكون، تتلخص القلوب، ترحل غرصا  
إلى عالم اللص الإنسانية بأعماقها الرشيقة  
المكتوعة، تعيش لحظات متعاقبة، متناوبة،  
عالم متداخل من الأسى والمرح ينسجه  
بأنامله الساحرة «ألكسندر سوتنيكوف»  
مايسترو مسرح باليه البولشوى.

ولد «ألكسندر سوتنيكوف» قائد أوركسترا  
مسرح البولشوى في موسكو عام ١٩٤٦،  
تخرج من أكاديمية جونس للموسيقى حيث  
كان أحد طلاب «أرنولد إيتس» الشهير. منذ  
عام ١٩٧٢ وهو يعمل كقائد أوركسترا لأوبرا  
وباليه مسرح تشايكوفسكى. في عام ١٩٨٠  
بدأ العمل في الأوركسترا السيمفونى لمدينة  
التصوير السينمائى بروسيا. منذ ١٩٨٢ وهو  
قائد أوركسترا باليه ومسرح «أردسا». فى  
عام ١٩٨٥ اشترك فى المسابقة التى عقدت  
لاختيار قائد أوركسترا مسرح البولشوى كما  
قاد عدداً من عروض الباليه والأوبرا ثم  
عمل فى مسرح ستانيسلافسكى  
وتامبوفيتشى دائمتى للموسيقى.

وفى خلال السنوات التالية قاد عدداً من  
الفرق مثل باليه المجر القومى، باليه البرتغال  
القومى وباليه طوكيو الشهير. فى عام ١٩٩٢  
تلقى دعوة من فرقة الباليه الدنماركية. قام  
فى الفحرة بين عامى ٩٢، ٩٣ بجولة مع  
نجوم فرق الباليه إلى اليابان. التحق بمسرح  
باليه البولشوى عام ١٩٩٥.

كيف يفكر ويحلم؟ ما هو موضعه  
الإبداعى داخل عالم الباليه الريح؟

● بناء الفن الموسيقى هو دلالة  
ومعناه، هذه الفكرة تدفع بالشكل لأن  
يحل محل المضمون الفكرى، بينما  
أرى أن المضمون عنصر جوهري فى  
الموسيقى، فهو الذى يحدد الشكل  
الفنى الذى تصاغ فيه هذه الموسيقى،  
ما رأيك؟

— كل أنواع الباليه تبدأ من الموسيقى،  
فالفكرة والأحاسيس والمشاعر كلها تناس

حوار مع المايسترو

**ألكسندر سوتنيكوف:**



**نواجه  
الإنهيار  
بالموسيقى**



على الموسيقى، والموسيقى بهذا المعنى هي السميع الرئيسي للبانائية، حركة وأفكاراً وتفعلاً.

هذه العلاقة بين الموسيقى والحركة والأفكار حيوية وهامة جداً، في بعض الأحيان أقوم بتصحيح العلاقة بين الموسيقى والتفاعل، أو بين الموسيقى والحركة، حتى نصل بعد التدريبات إلى العرض وقد اكتملت عناصره إبداعاً دون خطأ أو هفوة.

كذلك من مهمتي صياغة وبناء التناغم الانفعالي بين مجموعة الراقصين والمغنيين، على أن أجمع الجميع في قمة التماثلية واحدة ممتدة امتداد زمن العرض، لهذا فأنا أنظر دائماً إلى عناصر المعرض للدرامى على اختلافها ككل واحد.

هنا أصل إلى إجابة سؤالك... المشاعر الإنسانية هي أصل الموسيقى ومنبعها ووقودها الخلاق، بمعنى مضمونها، ولا يمكن أن تكون موسيقى مبدعة بلا مضمون، أو أن تكون مجرد تراكبات صوتية في الزمن، الموسيقى هي التعبير عن روح الإنسان، واقعة ومستقبلية، أي مضمونه لصياغة عالم من الفضيلة والجمال.

● **عصر النهضة في الموسيقى هو بلا شك عصر نهضة في سائر الفنون الأخرى، كالتصوير والدراما، ما هو موقع الموسيقى في زمن النهضة والتطوير داخل السياق الاجتماعي؟**

... أغلب أساليب الموسيقى التي أصل بها وفي ظلها تاريخية، بمعنى أنها صيغت في تاريخ قديم، مسألة أو يزيد ولا أقود أي أعمال معاصرة.

كل شيء في الحياة أو الموسيقى يعتمد على الحقائق، الزمن، علينا مثلاً أن نحمل بعض التقاليد الاجتماعية من العهد والانهيار، قد نفعل هذا حيناً، وحيناً آخر علينا أن نؤكد على دور الموسيقى الجمالي في التغيير والارتقاء، والموسيقى كالتصوير والدراما تخضع لنفس ظروف التطوير والتجديد، فمن مؤلف موسيقى بارع يدفع بدماء جديدة للفن والعبيد، إلى تيار مبدع يقوده عمة موسيقيين... وهكذا، مرعق الموسيقى هام وجوي في زمن التطور الاجتماعي، فهي تقوده تارة، وتقلسه تارة أخرى، وتجديد روح

الموسيقى لا يعنى الارتواء في أحضان الأصوات المتناثرة والتي يسمونها الموسيقى المعاصرة.

كل التقدير والاحترام للمبدع الأول، المؤلف الموسيقى الذي يصوغ بعبقريته كل الأفكار والمعاني والأحاسيس التي يضمونها البالية أو السيمفونية أو السوناتا... الخ.

دورى كاميسترو يتحدد في العمل على إظهار عبقرية وجماليات إبداع «تشايكوفسكى»، مثلاً في باليهاته «كسارة البندق» و«بحيرة البجع»، لنا تتبع إبداعه بمشاعرى وأحاسيس.

«تشايكوفسكى» هو الأصل وأنا عنصر من عناصر منظومه الإبداع في مسرح البرلوشوى.

● **ما هي المساحة الأخلاقية الإبداعية التي تشغنها الموسيقى الكلاسيكية على مدى تاريخها؟**

... كل إنتاج موسيقى مبدع متميز لا بد وأن يحمل قيمة أخلاقية وجمالية رفيعة، ذلك أن منابعها هي قلب وعقل المبدع، وأهميتها أنها تسجل مشاعره وأحاسيسه. هناك بعض الأخطاء التي نسمى دائماً لتصحيحها وتقريبها كحرف بعض المغنيين لموسيقى تشايكوفسكى مثلاً دون إحساس، هذا أتدخل بطقم العازف بالإحساس، بالشرح والتدوير، حتى أحقق للموسيقى قدراتها الإبداعية والجمالية، فإذا ما كان تشايكوفسكى هو الأب للروحى للموسيقى الروسية فكيف يكون عزف أعماله دون إحساس!!

الموسيقى محورها قلب المؤلف وملتهاها قلب المشاهد، وأنا وسيد فيما بين السميع والسعيب، ولكن بفهم كامل وديق الملاحظات المبدع حتى يحقق لعمله التأثير الراجب.

ولذا ما كان الإبداع الموسيقى فضيلة، فإن تنفيذ هذا الإبداع بفهم وإحساس هو فضيلة كذلك.

تلك هي المساحة الأخلاقية للموسيقى، فضيلة الإبداع وفضيلة التنفيذ.

● **ما معنى الإحساس في قيادة الأوركسترا؟ وإلى أي مدى يتوقف قائد الأوركسترا في عمله؟ وما هي مواصفات شخصيته؟**

... كل إبداع الفنون لا بد وأن ينهض على الإحساس، وأدائها كذلك، المايسترو الذكى هو الذى يتعلم من عناصر الوجود حوله، فضلاً عن اكتساب خبرات إبداعية من زملائه في كل أنحاء العالم، وهو ما نطلق عليه للتأثير والتأثر، ويتحقق تميزه من خلال قدراته على إظهار ما نطمه، فالمايسترو الذى لا يعلم ولا يستفيد بتجارب الآخرين يتحجر عقله بعد زمن.

إن حركة يدى مثلاً - إشاراتي للمغنيين - هي حركة شاعرية مليحة بالإحساس والانتامل الخاص به، يودها العازف مضيقاً الإحساس إحساساً هو وانفعاله الفنى، نحن نقدم للجمهور موسيقى المؤلف من خلال مشاركتنا وأحاسيسنا، فإذا أحبها تألق نجم المايسترو وتوقف في عمله.

وعلى المايسترو دائماً أن يستمع بمواصفات القائد الناجح، القدرة على الحسم، وإتخاذ قرارات فورية دقيقة وصائبة.

● **إلى أي مدى استطاعت الموسيقى أن تصل موهبتها وثقافتك؟**

... تكتن موهبة المايسترو في إظهار جمل الموسيقى، وكما ارتقت ثقافته ومعارف، فمضى هذا أنه يفهم الموسيقى ويحسها إحساساً صحيحاً ومبدعاً.

والثقافة فردية بمعنى المزاج الشخصي المنفرد، ويوجد في البرلوشوى ثمانية من قادة الأوركسترا، وكل واحد منهم يتفرد عن الآخرين تفرداً ثقافياً وانفعالياً وتعليمياً، هذا التفرد هو الذى يمنح البرلوشوى خصوصيته الإبداعية، لكنه تتدرج ويخرج من معطف المبدع الأول أي المؤلف الموسيقى.

ليمت التقضية من أنا، بل من أنا، من خلال «تشايكوفسكى» أو «كورساقوف» أو «خاتشاتوريان»... إلخ.

يجب أن أقرر لك أهمية الجمهور في تحديد كفاءة المايسترو، إنه ملك إحساساً باهراً في التمييز بين المايسترو المتوسط القيمة والمبدع الموهوب المتميز. ■

حوار: مجدى فرج

**ق** جاك ديريدا Jacques Derrida... هل هو آخر الفلاسفة الفرنسيين؟ بعد ديريدا، بعد وفاة لاكان وفوكو وأنتوسيس واحدًا من أبرز ممثلي «عقالية ٦٨»، فيما كان قريبًا، طيلة عشرة أعوام، من فيليب سولرز وجامعة مطبوعة (Telquel)، للذين اهتمد عنهما أولئك السبعينيات.

ولد في العام ١٩٣٠ بالجزائر لعائلة من اليهود السفارديم، درس الفلسفة وحاز شهادته في ١٩٥٦، منذ أكثر من خمسة وثلاثين عامًا وهو يدرس الفلسفة، وقد توج مسيرته بعمله محققًا للدراسات بمدرسة العلوم الاجتماعية العليا (باريس).

من أبرز نساياه: «الكتابة والاختلاف» (١٩٦٧)، «وامش الفلسفة» (١٩٧٢)، «جلاز» (١٩٧٤)، «كارت بوستال - من سقراط إلى فرويد وأبعد من ذلك» (١٩٨٠)، «علامات وقف» (حوارات، ١٩٩٢)، «أطراف ماركس» (١٩٩٣). في هذا الحوار (لم تذكر مجلة Lire، اسم الحوار) يتعرض إلى: هل هو ضحية الانغلاقية السائدة في المؤسسات الجامعية والإعلامية الفرنسية؟ ولم لغته، بالأخص وليس ككل للفلسفة، صعبة ١٩

● إذا قلنا إنك أشهر مثقف فرنسي في الولايات المتحدة، ما هو رد فعلك؟

— تسر إلى اللفظة الدقيقة: تفاعل Réa-crion. في اللسانية، طلبت من المحاور المتخيل الذي استندت إليه عن رد فعله، في أول الأمر، لم يهتم عديد من الأفراد بها حتى لا يقال أي شيء عن هذه «الشبهة الأمريكية». أمّا كي يعتقدوا بعدم وجود أي تشابه جار بينها وبين فرنسا؟ ولأن من في الخارج، هم فقط، من يهتمون بي؟ إذا كانت الإجابة الفرنسية لعملى مختلفة فإنها بالتأكيد محسوبة ولا يمكن إنكارها، ولا تمر عبر الأبواب نفسها لأنه في فرنسا، منذ بدايات السبعينيات، جرت عملية انغلاقية في الأجهزة الجامعية والإعلامية.

● ولذلك، كنت ضحية؟

— بافتراض أنني أعاني من هذا الوضع، فإن كبار المفكرين (أذكر نعاجات البعض أمثال جان - لوك تانسي Jean-Luc Nancy وفيليب لاكلو لا بارت - Philippe La-

حوار مع

**جاك ديريدا:**



**الكام**

**عمل تربوى**

coulabarthe داخل الحرم الجامعي) ينفون - كما للفلسفة للترنسية. ثمن هذا الانتقال، تلك عدالة قاسية، أمضى أن تصحح يوماً ما. أحدثت عن الشعبية المعريضة، إذ تأخذ حسابات أكثر دقة حول هذه التناقضات في الحلقات الضيقة والمهن الاختصاصية الرفيعة.

## ● الولايات المتحدة، أهي نسمة هواء؟

- توجد هناك أيضاً حروب، أسا هنا فألمية، حيث تنكب، دوماً، على الوجوه المستكشفة. هنا، الأشياء أكثر هدوءاً، متوازنة في معرات باريسية متعرجة، والتكليف اللغوي يلجز ما نجد في البلد. وفي الولايات المتحدة، يضمن تشتت المالم الأكاديمي تحقق جريان واسع، سريع ونشط.

## ● مسأ وراء الأطلنطي، تأثيركم ممتعن عبر المقاسات الأدبية؟

- هذا ما جرى بالفعل، أحياناً، في البداية، غير أن هذه المؤسسات راحت تهتم منذ فترة طويلة بالنظرية الأدبية. كانت الفلسفة - دوماً - تدرس كما هي (في يال Yale، على سبيل المثال، داخل المؤسسة الأدبية المقارنة) في الأماكن السهلة للثقافة النظرية والفلسفية التي استقبلت التفكير، وحافظت على حصنة التشابه التي ربحتها من المؤسسة الفلسفية وأيضاً الفلسفة التحليلية، وهذا ما يصيب بعض الزملاء الأمريكيين بالمصايبة. يجب ذكر، هذا خاصة، المؤسسات غير الأدبية وغير الفلسفية: تلك هي المسألة، في العمارة، في علم اللاهوت أو الدراسات الدينية، في التاريخ... وأيضاً في "علم الإدارة"، في الاقتصاد، في السياسة

## ● في الولايات المتحدة، تعترف - في بعض الأحيان - بوجودكم ضمن أصول حركة: "Political Correctness"، هذه الحركة التي تطالب بتطويق، دون شفقة، التمييز.

- كم هي مضحكة! هل سمعوني وأنا أقول أن أوس ما لا يجب أن نقرأ نديجات الذكور البيض (شكسبير، أفلاطون)، بينما أمضى وقتي في قراءتهما وتدرسهما؟ قليلين من يتولون هذه المحامات... عدد كبير من الأكاديميين الأمريكيين وقفوا أمام هذه

الجماعة اللغة واجتمعوا كاليد الواحدة في أنظمة مستعدة، وقد تخلوا عن العقيدة الأرثوذكسية، كي يسمعو خطاباً صادقاً، مخبراً عبر هذه التأت Sujet؛ يجب، أيضاً، قراءة خطابهم...

## ● لم كل هذه الاتهامات؟

- وجدت جماعة فلت جنز سياسي يقردها بعض الأيديولوجيين الجهلاء المشروقين، أحدهم مناضل من اليمين المتطرف الطلي. كانوا يكشفون كل ما يتحرك (السوية، ما بعد المحلة، تعدد الثقافات، للتاريخانية الجديدة، وبالتأكيد، التفكيكية)، يكفي قراءة ثلاثة أسطر مما يكتبون حتى ترى أن هؤلاء الكتاب لم يقرأوا شيئاً طوال حياتهم: شبه أمية. في فرنسا، ارتقى بعض الذين اكتشفوا حصتها على الشعارات نفسها: كم هي منيرة خطا

## ● أنت مرتاب للغاية فيما حولك

- لست مرتاباً، إنني أنهم.

## ● لست ليهولاً فقط، أنت مناضل أيضاً!

- لأحاول ألا أعمل كثيراً داخل المشهد السياسي، لكن إذا فاضلت، وأنا لا أحب استعمال هذه اللفظة، بطريقة شبه خاصة، لأحاول ألا أمارسها بغية رفع مستواي، ولا أمارسها إلا حين أعتقد، بحق أو دونه، بوجود بعض الأشياء الصعبة، تلك مسؤلية فردية أضطلع بها. تواتبني رغبة التوقيع على بعض النصوص المشتركة Textes Com-muns، لأنه يجب إنجازها في حالة الطوارئ، غير أنني لا أشعر بكوني "مناضلاً"، في الحقيقة، تجاه النصوص الصعبة، بعض تحليلات أفلاطون، ديكايرت، هيجل، جينيه، بوفلور جويس أو بلاشكو (وحتى ماركس!) وأيضاً الممارسات أو الخصائص السياسية اللامركية.

## ● قراءة الفلاسفة، دائماً، صعبة، فهل تختلف صعوبة قراءتك عن صعوبة قراءة أرسطو وكانت لدى القارئ؟

- الخطاب الفلسفي، دائماً، صعب، إلا أنني لا أدهش حينما يتحدث عالم رياضيات

أو فيزيائي إلى الغالبية بلغة صعبة، توجد أحياناً مسابقة يجب حلها، ثم يجب الفيلسوف حينما يتوجه إلى الجادين بذلك الهلع؟ بحيث إنه يفعل أي شيء كي يكون معروفاً على نطاق عرض، وسهلاً مفهوماً أكثر من أن يكون متاعاً. ذلك هو الواجب، لكن يجب تحاشي العقبة التي تشو، عادةً، إلى وجود لغة مفهومة حالية: هذا أمر خالص، وكذلك، يتحدث محترفو التحدث إلى كل الناس، كل الأيام، بلغة مشفرة. ونحن يقولون لي: "منع إجابات سهلة! انظرك ان تتر، أفندي بهيال. كم هو غيالي". القارئ ليكر، حيث عرفنا الانتظار وإمكانات القارئ بيد أنه حين نرسل أحدنا نارس عديداً من الأعمال كي تكون مفهومة، لكن يجب تشكيل، تدريباً، إمكانيات القارئ، والإدراك. كل ما هو مأخوذ من الكلام عمل تدوي. بالإضافة إلى ذلك، للفلسفة تاريخ ثري ورسومي، كل سؤال تتخيل وضعه بدءاً من اللاشيء حتى الذكرة الطيباقية - Sirati - fleur. صعوبة الخطاب الفلسفي تعطف هذه الذكرة المبرجة بالقوة Potentialisee، المشكلة، والمترجمة إلى أكثر من صيغة اقتصادية...

## ● ألا توجد صعوبة إضافية في توصفك؟

- ربما، من جهة أولى، التفكيرية تتعلق أساساً بمجمل تاريخ الفلسفة، ولذا نفترض الوجود بالقوة المتطرف لهذه الجينولوجيا (علم الأنساب)، من جهة أخرى، لا تعد اللغة أداة ولا أفكر شافاً، لكني حين أكتب بطريقة شفيفة، فليس هذا لإطاعة ما لا أعرفه عن منطق الختم أو للفروض، بكل احترام ولأجل عشق اللغة، أمارل اختراع أو معرفة الإمكانات، الشعرية، للغة نفسها، وهذا يأخذ، أحياناً، شكل المواقف من خلال اللط السير الإجحاف، كما أعتقد، السمين "أنا".

● كتبه الأولى تتشابه مع ما نسموه في العادة "فلسفة"، لكن منذ كتابك: "جلاس" (1974)، وكان يمثل لدى البعض كما المزجة. هل لديك، في هذه اللحظة، الإحساس بإنجاز شيء آخر عما فعلته سابقاً؟

أبدأ. أتمنى حدوث بعض الاختلافات، غير أن هذا يدل على هجر المصالح والشجون السابقة، وليس بالتأكيد الانحراف نحو ما لا أصرقه من «المزحة» (ألفظ هذا «فارس» Farce و«كرنفال» Carnaval، إذ إنني أحب إحدى هاتين الترجمتين) وأن يرغب في إعطاء الألم، يوجد تواصل لا يمكن مجادلته يتبدى عند القراءة، حتى بعد جلاز Glas وكارت بوسال Carte Postal.

● تؤكد على التواصل Continuité في نساجك، هل توصلت إلى - في عملك - القول بأنك أخطأت يوماً ما ؟

- بماذا يفكر قسراؤك إذا قلت لا ؟ إذا واجهتني بهذا السؤال تحت سيفه المرعب، أجيبك بنس التنغمة واللينة قائلا: لا. إحدى الشروح لتناول، في الواقع، أن ما أقوله لا يتطابق مع الأطروحة. لا يوجد، في النهاية، ضمن النصوص ما أستطيع إثباته على أساس كونه من المزامم الفلسفية والفرصيات الوضعية التي نرتاب أمام خطتها.. فبور ذلك، يقول بعضهم: بما إنه لا يمكن أن يكون مرفوضاً ولا محسناً أبداً التحارض الصادق أو الفاطي، على الأقل بالمعنى الكلاسيكي، وبالتالي لا يتطرق بالمفهوم الفلسفي أو العلمي، وهذا ليس ممكناً.

لا يقول شيئاً كما ترون! إجابة مختصرة: ربما، لكنها إذا كانت حقوقية وبسيطة، فلماذا أتق أو أغضب ؟

● كلمات مثل: «طوارى»، «خطر»، «عذاب»، تجدهما دوماً في كتاباته وقد استطعت الانقتراب من تبلى وضع بطولى، في الواقع، مع الفكرة التي أعوها تاريخ الفلسفة، مع هذه الطريقة التي تجعلنا نتنظر الأشياء «الغريبة»، ألم تكن في ألف مكان للتواضع وقت انتظركم الفلسفة ؟

- لا شيء مما ذكرته يمحض للتواضع، إنه شهادة الواضع ذاتها. تتحدث عن للتواضع، للعذاب أو للخطر، وهذا ما فعلته طوال حياتي، وهو لا يطوى، بالضرورة، على فعل بطولى. مع اقتراض وجود الأسلوب للضامض، فإنه ليس بطولياً. في النهاية، أقول إن هذه الفلسفة أو تلك لم تذهب بعيداً أو إنها قد تستوجب النقاش، ليس في هذا أية بطولة، إنها الطريقة الأكثر اعتيادية للنقاش الفلسفي، هناك، أعترض على تداعي البطولة في الإطار التفكيكي. أخيف بأنني لا أشعر بمذاق البطولة. ذلك هو الوضع المسرحي الذي يجعلني أفس بفریتی. على الأقل، وبطريقة ملتبسة، لا أشرك البطولة.

هذا - مع المقاربة في المجازفة المتجمدة والبرهان المعطى وكذلك اللد. ماذا يريدون؟ وكيف كانوا، هم أنفسهم، أمام البطولة ؟

● جورج سستينر George Steiner تحدث عن الفكاكة الميتافيزيقية، المتواجدة في نتاجك، قيم كان يفكر ؟

- يجب توجيه هذا السؤال له. كل ما قاله سستينر عن ذاتي خاطئ. لم يستطع ولم يرغب Proust أن يقرأ في، كل ما أصنيه أن يقرأ، وهذا يعني، أنني قد عرفته ذات مرة، حساساً أمام الفكاكة. لا يحق لي القول إن ما أكتبه فكاكة أو لا فكاكة، غير أنني أعترض على لفظة «بطولى» Heroique، أحب في بعض الأحيان وأقبل لفظة «هزلي» Comique، والتحمل نفسه. بعض الأشياء محتملة، لكن الآخرين يبرفون أن ومضة ضاحكة عابرة تتلأأ في نصوصي، هذا ما يود قوله سستينر، أشكره. «ميتافيزيقية» شيء آخر، لكن فكاكة، سخيرة أو ضحكة، نعم، نعم، نعم، نعم، نعم، نعم، نعم، نعم، تلك هي اللازمة والعنوان الفرعي لكتابي حول جويس. ■

ترجمة: أحمد عثمان

(٥) مجلة «لير» Lire، العدد (٢٢٢)، مارس ١٩٩٤.



# الانتشارات والتوزيعات

الكتاب السنوي

١٧٢ الواقع وما وراء الواقع في السينما المصرية الجديدة،

شاكر عبد الحميد. (حكاية الجواهر الثلاث) الميشيل خليفي،

امير العمرى. كارلوس ساورا - سينما إسبانية مختلفة، طلعت شاهين. عن

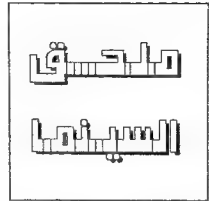
رومانسية الصحراء والرق والجواري، السماح عبدالله.

الكتاب

١٩٤ سهير القلماوي، أستاذة الأساتذة والدراسات النقدية والأدبية، عبدالرحمن

ابوعوف. سعد الله ونوس وأحزان المسرح العربي، كريم عبدالسلام.

## الإشارات والتنبيهات



## الواقع وما وراء الواقع في السينما المصرية الجديدة

**ق**الواقع - ودون الدخول في تفصيلات ومناقشات فلسفية وإبستمولوجية حول معناه - هو الحياة، الحياة كما يعيشها الإنسان ويدركها في مكان معين وفي زمان معين. وللحياة جوانبها المادية وجوانبها المعنوية، وتتفاعل كل هذه الجوانب معا من أجل تكوين إدراك الإنسان حامية واللذان خاصة لهذا الواقع أو هذه الحياة<sup>(١)</sup>.

والواقعية في أحد تعريفاتها - خاصة في الأدب - هي التمثيل الصادق للحياة<sup>(٢)</sup>.

هذا التمثيل الصادق للحياة قد يتم بطريقة مباشرة: من خلال التسجيل والرصد والتصوير المباشر للجوانب المادية وللتفاعلات الإنسانية، وقد يتم أيضا بشكل غير مباشر، أي من خلال الحركة من دائرة الواقع إلى دائرة ما

وراء الواقع، وهي دائرة توجد أيضا في الحياة وتشتمل أيضا بالبشر، وتختص بأفكارهم وتصوراتهم ومعتقداتهم وقيمهم وأحلامهم وكوابيسهم، لكن حضورها - أي دائرة ما بعد الواقع - ليس حضورا مباشرا وظهورا ليس ملموسا محسوسا متعينا على نحو واضح، كما الحال بالنسبة لدائرة الواقع نفسها.

«ما وراء الواقع»، هو الجانب الخفى الضمئى المستمر المخبوء الذى ينطلق من واقعنا النفسى والاجتماعى بشكل خاص ويؤثر على حياتنا النفسية والاجتماعية والمادية بأشكال جديدة.

يشتمل «ما وراء الواقع»، على الأحلام والكوابيس، على أحلام اليقظة وأحلام اللوم وطموحات المستقبل بعيدة التحقق الآن، كما يشتمل على التفكير الخفى والإيمان بالخرافات ويشتمل أيضا على الفانتازيا والخيال واليوتوبيا والأوهام وغيرها.

ويمكن إيجاز بعض العلاقات الممكنة بين الواقع وما وراء الواقع فيما يلى:

- ما وراء الواقع موجود فى الواقع، وهو أيضا واقع، لكنه واقع ذهنى: متصور أو متخيل، مؤلف ذاتيا، أو موروث.

- يخرج ماوراء الواقع من الواقع ويعود إليه ويرتبط به ويظهره، فأحلام اللوم الليلية مثلا ترتبط بخبراتنا النهارية الحالية، وكذلك برغباتنا وأفكارنا الحاضرة أو المستقبلية.

- عندما يزداد ضغط الواقع وضيقه وحصاره للإنسان، وعندما تزداد التوترات فى علاقات الإنسان به يزداد لجوء هذا الإنسان إلى ما بعد الواقع، ويزداد ظهور مفردات ما بعد الواقع فى نهاره وليله (مثلا: زيادة اللجوء للأوهام والمشايخ

لعلاج الأمراض ومظاهر العجز الجسمى والنفسى المختلفة والحلم بالموتى أو بالحدائق أو الطيران... الخ).

- من خلال ما وراء الواقع (الأحلام والخيال مثلا) يحرك الفنان حدود الواقع المكائنية والزمانية (يمكنه تصور حدوث الأحداث الواقعية فى مكان آخر وزمان آخر مثلا).

- ليست صورة الواقع دائما صورة سلبية وليست صورة ما وراء الواقع دائما صورة إيجابية، فبالسلبية والإيجابية -قيمتان نسبيتان، كما أنه يصعب علينا كثيرا أن نفصل بين صورة الواقع وصورة ما وراء الواقع، فالتفاعلات بينهما مستمرة والتأثيرات والتأثيرات المتبادلة بينهما لا تنقطع أبدا.

- اهتمت السينما المصرية الجديدة وعلى نحو غير مسبوق بالواقع وما وراء الواقع، أيضا وكان اهتماما متزايدا، بما وراء الواقع وقد عرضته كإمكانية أخرى أو حالة أخرى أو مستبوي آخر من مستبويات الواقع، ومع ذلك لم يظهر الواقع فى السينما المصرية بهذه الكثافة وهذه الهجمة وهذه القوة كما ظهر فى هذه الموجات الجديدة، كما لم يتكرر ظهور تيمات ما وراء الواقع بهذه الكثافة كما ظهر فى هذه السينما الجديدة.

فعلما اهتمت هذه السينما بالمكان الخارجى (الشوارع - الميادين - المزارع - الصحارى - المعسكرات... الخ)، اهتمت أيضا بالفضاء الداخلى (الأحلام - الكوابيس - الخيال - المعتقدات الغيبية... الخ).

هذا عن مفاهيم الواقع وما بعد الواقع، أما فيما يتعلق بمفهوم «السينما المصرية الجديدة»، فحتى لتبنى المفهوم الذى قدمه الناقد المعروف سمير فريد فى كتابه «الواقعية الجديدة فى السينما

## الإشارات والتنبيهات

المصرية، والذي يمكن إجمال عناصره فيما يلي:

أن حركة السينما المصرية الجديدة حركة متأثرة بمفاهيم التجديد التي ظهرت في نهاية الستينيات خاصة في فرنسا وبريطانيا وأمريكا وإيطاليا وغيرها

نرى هذه الحركة أن السينما في له لغته الخاصة، وله مؤلفه، وأن مؤلف السينما هو المخرج، وأن وجود السينما في السوق لا يعنى الخضوع للمقتضيات التجارية.

للسينما دورها الطبيعي في الازدهار بحياة الإنسان وروحه وفي تطوير الحياة في المجتمع.

أهم المخرجين الذين يمثلون حركة السينما الجديدة كما أشار سمير فريد (سواء من حيث الأفلام التسجيلية أو الرائية) في السبعينيات سمير صوف وهاشم النحاس وأحمد راشد ولؤاد النهامي وعلي عبدالخالق وخيري بشارة وشادي عبدالسلام وممدوح شكرى وسعيد مرزوق وعلي بدرخان وأشرف فهمي ومحمد راغبي وعاطف الطوب ومحمد خان ورأفت الميهي وخيري بشارة وداود عبد السيد وشريف عرفه وغيرهم.

الواقعية في السينما الجديدة ليست واقعية الموضوع فقط وإنما واقعية الشكل أيضا وهي ليست واقعية الأدب، وإنما واقعية السينما.

وصلت هذه السينما الواقعية الجديدة إلى أفضل حالاتها في الثمانينيات من هذا القرن.

لا تقتصر الواقعية المصرية الجديدة على أفلام الواقع الاجتماعي الحى وإنما تمتد لتشمل المانتازيا والسيرة الذاتية وما وراء الواقع والتوكيميديا والتاريخ القديم (سمير فريد، ١٩٩٢، ص ٧٠).

ربما كان ما يقصده سمير فريد بما وراء الواقع هنا الجوانب الفنية المتعلقة بالخرافات والمعتقدات الخاصة بما وراء الطبيعية، أما استخداما لهذا المصطلح فهو أكثر شمولاً حيث يتضمن الأفلام والتوكيبس والفيالات وغير ذلك من الجوانب التي سورد الحديث عنها في هذه الدراسة.

### عينة الدراسة وأهدافها:

اهتمت الدراسة الحالية بالتسليط الكيفي لضمون (١٢) اثني عشر فيلماً مصرياً لسنة مخرجين مصريين وذلك على النحو التالي:

١ - علي بدرخان	١ - الجوع
٢ - محمد خان	٢ - أهل القمة
٣ - عاطف الطوب	١ - حربة مواطن
٤ - رأفت الميهي	٢ - أحلام هند وكاميليا
٥ - خيري بشارة	١ - الحب فوق ضبة الهم
٦ - داود عبد السيد	٢ - البريء
	١ - سمك لبن نكر عدى
	٢ - سيداتي آتاني
	١ - الطوق والإسورة
	٢ - آيس كريم في جليم
	١ - البحث عن سيد مرزوق
	٢ - سارق اللوح

فلما أن نلاحظ أن هذه العينة من المخرجين والأفلام لا تشتمل على كل المخرجين المتميزين في حركة السينما المصرية الجديدة، كما أنها لا تشتمل على كل الأفلام المتميزة لهؤلاء المخرجين الذين أجريت هذه الدراسة على أفلامهم، ومن ثم يحسن بنا اعتبار هذه الدراسة بمثابة الدراسة الاستطلاعية أو الدراسة الاستكشافية لمدى حضور الواقع وما بعد الواقع في السينما المصرية الجديدة، ولذلك تقل هذه الدراسة بمثابة الإطار المفتوح وربما ناقص الذي يحتاج لأن يتكتم من خلال دراسات أخرى تشتمل

على عدد أكبر من المخرجين الجدد وأيضاً على عدد أكبر من الأفلام لكل مخرج.

في ضوء كل ما سبق يمكننا القول إنه يمكن إجمال الأهداف الرئيسية للدراسة الحالية فيما يلي:

- استكشاف مدى حضور الواقع وما بعد الواقع في عدد من الأفلام لعدد من المخرجين البارزين في حركة السينما المصرية الجديدة.

- محاولة استكشاف الأسباب المباشرة وغير المباشرة التي تجعل دائرة الواقع تظهر على نحو أكثر بروزاً مقارنة بدائرة الواقع بضم الأفلام، وتجعل دائرة ما بعد الواقع تظهر على نحو أكثر بروزاً مقارنة بدائرة الواقع في أفلام أخرى.

- محاولة استكشاف أشكال التفاعلات المختلفة بين دائرة الواقع ودائرة ما بعد الواقع في هذه العينة من الأفلام.

- إبراز الخصوصية التي أفرها هذا الإهتمام بالواقع وما بعد الواقع في أشكال ومضامين هذه الأفلام.

### على بدر خان والأحلام والجماعية والأحلام الفردية:

فلما بين عالم الجوع، وعالم أهل القمة، حوالي مائة عام. تدور أحداث الجوع، في القاهرة عام ١٨٨٧ حين ساد القحط وانتشرت المجاعات، وتدور أحداث أهل القمة، في القاهرة خلال السبعينيات مع بداية الانفتاح، ومع ظهور فئات جديدة، ومع تزايد وطأة الاحتياجات والمعاناة.

الأحلام التي سادت الجوع، كانت أحياناً جماعية، والأحلام التي سادت أهل القمة، كانت فردية، أحلام الجوع كانت العدل، وأحلام أهل القمة الاستئثار والاستحواذ والفردية المطلقة، هي أحلام أنا ويعدى الطفولة،.. يحلم الأهلاني في

## الإشارات والتنبيهات

الجوع بـ «فضل الجبالي» ويشعرون بوجوده معهم، يظهر ويرزق الخبزات عليهم ويختفي ويواجه الظلم والظلمة، ويرفع المعاناة عن كاهل النواة الصغار والبشر الذين أثقلتهم إتاوات التجار الكبار والبطيخة والمتسلطين.

يحم الأفراد في «الجوع»، بالتحرم من الجوع... الجوع بمعناه المادى (جوع الجسد)، والجوع بمعناه المعنوى (جوع الروح)، وتعلم الأم بيت مرتفع من ثلاثة أدوار، وملابس جديدة، ويحلم الناس بالطعام والإجناب والعدل، وفضل الجبالي الذى كان متخيلا في أنفاهم في صورة رجل غائب يحضر ويغيب بينما الواقع أنه كان خارجا من بينهم (جابر) وسرق الطعام من أخيه وعطيه لهم.

عالم «الجوع»، عالم فقير محدود بصريا، بينما عالم «أهل القمة»، هو عالم الدنيا التى تقدمت ماديا وارتقت لكنها تغفلت روحيا والزيوت، فنادق وشركات ومبان جديدة وبنوك وعمليات عاملة تصالى وأسر فقيرة تحسبها أغنياء من التعفف، لصوص وشرطة، لصوص أفراد ومجتمعات من اللصوص وسفيرة من السفولطين وأحوالهم البائسة، يقول زعتر (اللس) في «أهل القمة»: أنا لولا الحظ ملغيطها معافى كنت بقيت حاجة ثانية ويقول أيضا (أنا أحب اشتغل مدير بنك).. وفشل لمشروعات الحب والزواج وحصار وضيق فى المكان بالنسبة للعشاق والصاميين والمحبين، هاشمية خريجى الجامعة وهاشمية أهد لأصحاب المؤاملات المتوسطة، هاشمية للمرأة والفتاة، ومركزية حاضرة لأصحاب الثروات والشركات الذين فى إمكانهم شراء كل شيء وكل إنسان (زغول بيه مثلا)، قيم التجار والشارح التى هى نفسها تقريبا قيم القنات والبطيخة فى الجوع (تقول إحدى الشخصيات فى أهل

القمة: «الشارح الذى يتخفى باخوه قبل ما أخوه يتخفى بيه».

يتحول الشكل الخارجى للجريمة من النشل إلى التهريب وتظهر الأفرح البانخة فى الفنادق الفخمة وتتحدث الشخصيات من طموحها للثراء ويظهر الجمرع والسوق كرمزين للمرحلة.

تزداد هاشمية سهام (عاملة السترول) الجميلة الرقيقة وتزداد مركزية (زهتر واللس) فيصبح من أصحاب الشركات، تتحدث عن أحلامها الصغيرة ورغبتها فى بيت صغير وأولاد ويتحدث هو عن «الدنيا لى موش محتاجة سلام، كله ماشى بالكساسة وتفتيح الميخ، ويكول أيضا: «الواحد وسط الوحوش لازم يمشى شول لهم، ومع ازدياد حضور السوق بصريا ويزداد شعور سهام بالاكنتاب واللاجدوى وتنتابها أفكار انتحارية، ويزداد ظهور الحالة الاستهلاكية أو الميول الاستهلاكية لدى الناس، وفى حالة فى - رأينا - وسطى بين الهاشمية والمركزية، فهاشمية لا يمتلك شيئا كى يستهلكه، والمركزى يولفد ما يمتلكه من أجل مزيد من الاستهلاك والمركزية، بينما الاستهلاكى يمتلك قدرا معقولاً من المال لكنه يمتلك أيضا قدرا كبيرا من الشعور بعدم الأمان ولقدان اليقين، ومن ثم فهو يعيش بمقولات «اصرف مالى الجيب يأتىك مالى الغيب، إنه غير قادر على الصرمان وغير قادر على الامتلاك أيضا.

لكن هذه الميول الاستهلاكية غالبا ما تؤدى بالهاشمية إلى أن ينزل من هذه الصالة الوسطى إلى قاع أسفلتها، إنه بسبب ميوله هذه يقع فى براثن الديون ومن ثم يصبح أكثرها هاشمية وفى حالة خاصة ببعض الأمم والشعوب مثلما هى خاصة ببعض الأفراد والمؤسسات أيضا.

يزداد حضور السوق بصريا ويزداد غلوت الحضور الإنسانى معنويا، تظهر التلافيات ويقابا بضائع العالم (الأرواح والتليفزيونات والمخاطبات والمسيحات الجنسية والعينات) وتغنى الأحلام والبيسمات الصافية ومفاسر الأمن والتخايل والحرية. ويكون الجمرع هو المعادل البصرى أو الأيقونة التى تحدث من خلالها وعبرها هذه التحولات فى السوق: بيع وشراء وتعدد ألوان وبهجة ووحدة فى الكثرة أو بالأحرى كثرة فى الواحدة والدنيا، هنا معرض كبير، وفى الجمرع حور من حال إلى حال، مجيء لاستلاب لأشياء وغياب لأشياء، مجيء للاستلاب والتشويق والاهتباب والهاشمية، وغياب للأحلام والتحقق والعدل والإنسانية، حضور لسوق سوداء وغياب لأحلام بيضاء.

محمد خان وأحلام مواطن:

أحلام الشخصيات فى قبل «عودة مواطن، وأحلامها فى فيهم: «أحلام هند وكاميليا، هى أحلام أفرزها الواقع بكل ما يمتلى به من مشاهدات وفكر واحتياج دائم للضروريات، تقول هند وهى تشاهد ابن السيدة التى تعمل خادمة لديها وهى يلعب فى السبرك: «يايشتك باسى ميمى، معلقة ومشيرة بشكل غير مباشر إلى فظها العائر وواقها القليل وتقول كاميليا مخاطبة هند: «أحب عيشة الصرية وماعديش سبر وطولة بال زيك».

هند أرملت من أصول ريفية وكاميليا مطلقة وتعيش مع أخيها وزوجته، وهناك تحاليل كثيرة على الحياة يقوم بها صيد (أحمد زكى) الذى يصمم على الزواج من هند.

حين محمد خان عين تتحرك دوما فى الشوارع وترصد دوما حركة السيارات ومن خلال رصدها لهذه الحركة ولهذه



## الإشارات والتنبهات

ويزداد اتساق الإنسان الهامش، ويزداد تضائل أحلام هند وباميليا فتصبح هذه الأحلام صغيرة جداً، ومن ثم فهي غير مشبعة، أو كخبرة جداً ومن ثم فهي غير قابلة للتحقق ويزداد سطوة المكان حدة ويزداد رهبة الإنسان وخوفه مما يدور داخل حدود هذا المكان ومن ثم قد يجد أن إحدى الطرائق الممكنة لمقابلة هذه الرهبة وهذه المخاوف أن يخرج خارج المكان ثم إلى - هذا المواطن - قد يعود إليه مرة أخرى.

في «عودة مواطن، هناك أيضاً هذا الولع لدى «محمد خان، بالأمكن السبعة والشوارع / الفنادق / المطارات / الصحراء/ المصانع والمخول... إلخ.

ثم هناك أيضاً هذا الرصد لهذه التحولات التي حدثت في الواقع من حيث الخروج للعمل في الخليج والعودة ببعض الثروات، وبعض الأحلام، بينما يعاني من لم يخرج من البطالة، أو من الدخول المحدودة والتوقعات المحيطة، والمستقبل الفاش، وهناك رصد للتحولات التي طرأت على أساليب الكلام والحركة وتناول الطعام والمفردات الجديدة التي تصلحت إلى قاموس التعاملات اليومية، وكذلك هذه التسلكات في العلاقات الإنسانية بحيث صارت العلاقة بالبنك أوثق من العلاقة بالخال.

شوارع وتاكسيات وأحيان خليجية ورقصات إسبانية وثققات ذائلة وشركات مستحضرات تجميل تتحول إلى قاعات للهر التلوي.

إبراهيم (الأخ الأوسط) عاظم رغم تخرجه من الجامعة وهو يلاعب نفسه الشطرنج، يدخن أقراص الغاليوم ثم بعد ذلك يدمن المخدرات كي يغيب عن الرعي، يكثر من النوم، فإذا استيقظ لجأ إلى المخدرات ومن ثم فهو دائماً في

الكشرى) تهربان من الخدمة في البيوت، تقول كاميليا: نفسى أسكن في العالى.

هذه تعمل في مهنة سفور في محطة أوتوبس، كاميليا محرومة من الإتيان، وهذه تعمل سيفاجا من عهد رغم أنه يتزوجها بعد ذلك، يقول «عيد»: (مسيرها تروق وتحن) ومن خلال عين الكاميرا يتم رصد الشارع من وراء نافذة عربة السجون الشكية وهي تحمل عيد، ويتم أيضاً رصد المباني العشوائية وحركات البشر الهامشيون العشوائيين (الأطفال الذين يفسدون طلاء السيارات دون سبب واضح سوى التفتيش عن حرمانهم وإحباطاتهم مثلاً) المباني القديمة والمباني الحديثة، أشكال العمارة في القاهرة الحديثة، البنوك وأسواق المأكلة، أسطح المباني للخدمة بكل ما عليها من نفايات والحائث العامة والموالد والأعياد والمراجيح وقوسى الأصوات والأغاني الحديثة، تجارة العملة والمخدرات وتقليب الأموال وتحول بعض الهامشيون إلى مراكز وتحول بعض المراكز إلى هوامش.

الحياة بكل ضجيجها واستمراريتها وتناقضاتها. يقول صديق عيد: «اللى زينا لا ليهم جواز ولا غلله، أنا نفسى أبع على أى مركب وأغور فى ستين داهية، ويقول عيد: «أنا وحش قوى بس نفسى أبقي كويس، إزاي موش عارف، نفسى أخبط خبطة كبيرة ويعدنيها أبقي كويس».

أحلام البقعة لا يمكن تعقيها، أحلام هند وكاميليا الوليدة أحلام صغيرة محدودة، هذه هي حدود الحلم لثبهما الأحلام الكبيرة لا يمكن الوصول إليها بالطرق الكريمة والشريفة، الطرق الملتوية هي التي يمكنها تحقيق الأحلام، ويزداد غرابية الواقع ووحشته وعولنيته،

الشوارع تقدم لنا معلومات بصرية شديدة الأهمية عن الحالات الاقتصادية والنفسية والاجتماعية للإنسان المصرى خاصة فى السنوات العشرين أو الثلاثين الأخيرة من هذا القرن.

شوارع وسيارات، ميكروباصات وأتوبيسات وسيارات خاصة وحداائق وشقق وقاعات سينما وشمور حاد بالامتثال لدى الإنسان الهامشى (كاميليا وهند وعيد).

هناك اهتمام فى أفلام محمد خان بالشارع وحركة الإنسان فيه، الفاضل (البيوت) طارد والخارج الشوارع (جانب) عالم الدقة والألفة (الداخل) يتباد، وعالم الهشة والغربة والانفصال (الشوارع) يتقارب. الإنسان فى الدائل يلفد خصوصيته وشعور المتميز بالتدريه وبذلك يلفد سيطرته على المكان، أصبحت سطوة المكان هي المهيمنة وأصبح الإنسان ذرة صغيرة فى رمال الصحراء.

هناك اهتمام فى أعمال خان بتصوير الشوارع والأسواق والكبارى من أسفل ومن أعلى، هناك اهتمام بتصوير الفنادق الفخيمة: باعتبار كل هذا الضيق وهذا الحصار الذى أصبح يشعر به الإنسان فى الداخل، لقد أصبح هامشاً صغيراً فى هذا الكون الرحيب والقريب فى الوقت نفسه تقول كاميليا، مايفش أحسن من الشارع على الناس الضالمة التى زينا، كاميليا تشعر بالانهزام واللكسار والاتساق وتجاوز نفسها متحدةة عن واقعها السيئ مع زوجها الجديد مقابل الأنظار القليل، «ومن يوم ماخلت البيوت ده وأنا بأحلم باليوم التلى أطفش فيه منه».

بالنقد القليلة المتواترة معهم تذهب هند وكاميليا إلى السينما (مشاهدة الأفلام الهندية) وإلى المطاعم (أكل

## الإشارات والتنبيهات

أحدية ولصوص ومثقفون مدعون ومعلمون عكس ما يقولون، ويستمر تسع «على» في الشوارع، وتستمر عاداته اليومية كما هي، ويبدأ لعبة إقامة علاقات مع مرة عجوز متصاربة ويكون علاقة أخرى مع فتاة شابة زميلة جديدة معه في العمل (آثار الحكيم) وهو يحدثها كشوفاً عن أحلامه في الزواج، بينما هي تحول له (أنا ماياحلمش) وهي صاحبة تجربة خطيبة سابقة فشلت بسبب المشكلات المادية المتفاقمة.

وتحضر حالات هامشية المثقفين وغيرهم الجامعات ومسود طائفة الحرفيين على نحو بارز في هذا الفيلم، وتحضر حالات الإيمان بالقدر والتسليم به لدى شخصيات كثيرة في هذا الفيلم.

يقول على (إننا لازم نبكى مجانين عشان نعرف نعيش في العالم المملون ده). وتظهر دلائل احتزاز مؤسسة الدولة التي تمعج عن توفير الأمن والحماية لمواطنيها، وتظهر دلائل أيضا على احتزاز مؤسسة الأسرة التي تمعج عن توفير المناخ المناسب لاستمرار علاقات الأفراد بها ويزداد الشعور بالأمان وتجلج هامشية الإنماتن العربي (وليس المصري فقط) في هذا العالم خلال شروق إسرائيل للبنان وطرداه المقاومة الفلسطينية منه بينما العالم - ونحن العرب منه - تراقب وتשב.

في مواجهة هذه القسوة الواقعية تلجأ بعض الشخصيات إلى المخدرات وإلى الاستغراق في نوم طويل أملا في حلم طيب، أو إلى الاستيقاظ والسهو الطويل (ونيسان الدنيا) خوفا من كوابيس النوم.

وتزداد حالات الزواج السري وإقامة الشباب علاقات مع عجائز متصاربات ويظهر جو قائم بولد التطرف بكافة أشكاله.

رغم ماشهده وعاناه من مظاهر وعوامل كثيرة كادت تدفعه خارجة مرة أخرى والأخ الذي ظل داخل الوطن (إبراهيم) غاب عنه وغاب عن نفسه، وهناك بعض الشخصيات التي ظلت حاضرة لم تفكر في الغياب رغم وعيها الشديد بهذه القوي، وهذه المحبطات، وهي شخصيات ترى أن كل قيد قابل لأن يلك وكل إحباط يمكن أن يتحول إلى إشباع وتحقق بهدف.

هناك في أعمال محمد خان شخصيات فقدت أحلامها، لأنها فقدت وصيها، وشخصيات فقدت هذه الأحلام ثم استعادت عهدها استعادت وعيها، وشخصيات أخرى لم تفقد أبدا هذه الأحلام.

### عاطف الطيب واختناق الأحلام :

في الحب فوق هضبة الهرم، يقدم لنا عاطف الطيب الشاب على، (أحمد زكي)، هذا الذي يتأخر في الاستيقاظ ويهرب بالنوم من أحلامه التهارية المحبطة، يعاني من أزمات المواصلات والمجاري وطوابير الشبز، يعمل موظفا لكنه لا يعمل شيئا، يجلس إلى مكتبه، يقرأ الصحف ويشرب الشاي ويحدي إلى زملائه ثم ينصرف.. يقول لوالده إلى «كل يوم الأسمار يتزيد وإننا بمن اللي سرعنا بيكل».

ويتجول «على» في الشوارع يحدق إلى البيوت القديمة المتهاكة ويفكر دائما في الجنس.

وترد مشاهد بصرية وسمعية كثيرة في الفيلم من خلال أقوال الصحف أو نشرات الأخبار عن الشباب والقذوة والأنماج، وحديث كشور حول مكتب التنسيق وحول الهجرة للخارج ومشاهد في الشوارع، وفتيات يمين أنفسهن بالزواج أو بغيره لمن يقدر على دفع الثمن، ماسحو

حالة شباب.. يقول لأخيه شاك (العائد من الخليج) : «الزمن ما يفاش زمتنا يا شاكس، وهناك خوف شديد لديه من المستقبل ومن زيادة عدد السكان حيث سيأكل الناس بعضهم، رغم أنه من المفروض أن يخاف أكثر من الحاضر.

«مهدي» الأخ الأصغر متقدم ثائر رمز المستقبل، يكثر من تربية الحمام ومن إطلاقه الهواء.

الحمام هنا رمز للسلام، للحرية، للحركة، للمستقبل، للتفاؤل، للتواصل، للروح، للسرور من حالة إلى أخرى ورمز للضوء والبراءة أيضا.

جامعة القاهرة رمز العلم والحمام رمز الأمل والمستقبل يخلق حول برجهما.

وشاكس عاد من الخليج وتعرض لعملية نصب، بعد أن دفع مبلغا كبيرا في شقة كان يريد أن يقيم فيها، فقد وفيلفته وحبيبته وشقته وذاته أيضا، والأخت (فوزية) التي كانت هامشية تحيا من أجل تربية أختها، تحولت إلى مركز وأصبحت سيدة أعمال تغل ما تريد.

رغم الصورة القاتمة التي يعرضها الفيلم، ورغم ما يقوله شاكس في النهاية : «البيت بقى خرابة والعفاريات ملياه، ورغم مظاهر التهلك والفساد التي يعرضها فإن صورة هذه النماذج الجديدة من البشر (الأخت الصغيرة وزوجها والأخ الصغير) وكذلك مهدي ورمز الحمام والغال) وغيرها تظل حصورا باعثة على الأمل والحلم والإيمان بقدره الإنسان المصري على تغيير الواقع وجعله أشد إشراقا وضوءا وحرية.

يقول شاكس : «البيت بقى خرابة والعفاريات ملياه بن برضه موش هاميه».

الغيباب الذي تم للأخ الأخير خارج الوطن جاء بعده حضور أكبر له بداخله،

## الإشارات والتنبيهات

وصيحتون، استعادة لطفولة، ودامات ومهايات التسليم والوظيفة والحياة وضابط كان صاحب مبادئ ثم عشق العطور (السلطة) والتفتيه للكتاب محمد مستجاب - رفض لفكرة القومية والتمطية والتقنين والتوحيد الغباوى للبشر (كما رفضها مثلاً ميلوش فورمان فى فيلمه الشهير انتهاك الجسد الإنسانى) وعودة للتمرد والثورة واستبعدة الإرادة، رفض للجنون والترويض والإخساء والتدخين دعوة لامتلاك الواقع من خلال الفياض والضخ والصدافة والحب والتحابل والتسرد والتلقائية والطم والأمل والتنازل والحرمة والحرية.

السلولون هن الإرهاب يتهمون الآخرين به، والضابط ملاك تتسلط عليه أفكار ديمية هن ضرورة حماية حياة البشر فى حين أنه أكثر من يهدد هذه الحياة شراسة.

يكرر الحديث عن العدل والكرامة مع مجموعة من الصم والصم، وحديث متكرر مع ناس مشغولين بأفراحهم وأحزانهم، وفى كل مرة خرج أحمد فيها من مكان ما على حمارة ومعه واحد مختار من أهل القرية باعتباره لم يصله الفساد والتكثين بعد أن اكتشف فى النهاية أن كل هؤلاء الضخارين إنما هم من الميملاء ومن القامطين بالتكثين والتوحيد والتدجين.

يقول أحمد: «الجنون لا يواجه إلا الجنون، ويطلب بالتمرد والواجبة والمعاملة بالمثل، ويسئل كل الجوراني الضعيفة فى سلوك البشر وحركاتهم وعلاقاتهم وغنائهم.

فى الفيلم أيضا إدانة للعنف والقمع والتسلط وسخرية من كثير من الاحتفالات الرسمية الموجهة نحو مزيد من التوحيد والتكثين وقتل الفردية وإطفاء ضراوة الفياض.

أيضاً أن يقلل من قتامة وسوداوية المواقف المعقول واللامعقول فى الوقت نفسه.

يؤكد المؤلف المخرج فى بداية الفيلم وعلى لسان شخصياته أن الشيء ليس هو نفسه، فالإنسان ليس هو الإنسان والحيوان ليس هو الحيوان، وأن الحكاية كلها مثول فى مثول.

لكن تتابع مشاهد الفيلم وكشف لنا كثيراً من تفاصيل المجتمع التى هى تفاصيل واقعية حقيقية مؤكدة، لكنها أيضاً تفاصيل شديدة الغرابة والصبغ والمالتازيا فالقرد لا يرقص إلا للمحافظ، والعلاقات الجنسية تتم بين مراقق وحمارة، وترد تفاصيل كثيرة عن القطاع المياه المستمر، والفكر المدقع، والهجرة خارج الوطن، وعودة الجثث فى صناديق، وشركات توظيف الأسماك والتسويق بالاستلاب والتمطية، وضرورة كتابة الفتاة (معالي زايه) الثمانين كلمة فى الذبقة على الآلة الكاتبة وانتشار الغيبيات والخرافات وقراءة الأطباء للتلجان والكف للمرضى، والمرضى الذين يلعبون ملابس الأطباء، والأطباء الذين يلعبون ملابس المرضى، والتداخل بين الوهم والحقيقة، وفهور مستشفيات لعلاج مشاغبى العالم الثالث، ووجود مشرحة ذات جو عيشى أشبه بالورش الميكانيكية ذات الآلات الطبية وغير الطبية وحيث يتم شراء القلوب والأكباد الفاسدة بالمرضى وأكلها فى خيال أسود قائم وعريض.

هو فيلم أشبه بكاويوس، لكنه كابوس يمتلئ بالضحكات، وهناك محاولات مستمرة لتكثين البشر وقوايتهم وجعلهم متوافقين مع مجتمعاتهم، وحصول الأفراد بالمعنى المادى والمعنوى، وغسيل المخ ومسح للذكريات والتاريخ، موتى يستيقظون ويتحاذون، وأحياناً يغيبون

الفيلم يعالج أزمة الإنسان فى بحثه عن مكان داخل وطنه، وعندما يزداد بأسه من الحصول على هذا المكان يصبح أكثر هامشية وأكثر لامبالاة.

توجد فى الفيلم مصادقات ومباينات غير منطقية وغير مبررة أحياناً، كما يلتفت لوجود مساحة للخيال، مساحة للتلال والفتكر فى المستقل، الفياض الموجود فى الفيلم خيال غير مباشر، خيال وهمى، خيال مصنوع، خيال تصنع أصوات بعض أجهزة الإعلام التى تتحدث عن أمجاد غابرة وعن إنجازات متلاحقة حاضرة.

ويستمر الواقع بقسوته وحصاره فى فيلم «البرى»، أيضاً، حيث تدور أحداث الفيلم فى معسكر للجيش فى الصحراء، حيث الحياة قاسية والتدريبات شاقة وحديث العسكر والشعابين والكلاب المتوحشة والزمن قليل اللظ فى مرور، حصار معكم واختناق يشتد ولا يجد، أحمد مسيح الله، (أحمد زكى) سوى النأى يصرخ عليه أحياناً كلما اشتد وقع الأحداث وكلما زاد حصار الواقع وكلما استمر اختناق الأحلام ومع استعادة النأى بعد أن كان قد ضاع منه فى مشهد سابق من الفيلم ومع تصاعد أحداث الفيلم يصبح أكثر وعياً بالواقع وأكثر فهماً للعلاقات القائمة فيه وهى علاقات لا يمكن فهمها دون أن نضع فى اعتبارنا تلك الروابط القائمة بين السلطة (المركزية) وبين الشاغبين أو الضاحين (الهامشية).

راقت الميمى وتحريك شاشات الفياض: عالم راقت الميمى فى «سمك» لين. شر هندي، هو صائم اللامعقول الذى يصبح معقولاً والمعقول الذى يصبح لا معقولاً، الفياض هنا مصحوب بالضحك فى محاولة من المخرج (الذى هو المؤلف

## الإشارات والتنبهات

الظاهر عبد الله) بمشاهد من النول والمساحات الكبيرة التي تحيط به، سواء كانت مساحات خضراء (مزارع) أو مساحات صفراء (صحاري)، ويحلم البشارى بسمة أكلها، ويحلم أيضا قبل موته بأنه يرى ويلبس ابنه مصطفى (القائب) جالسا على كتفه ويطلب من زوجته (هزيمة) أن ترفع هذا الابن من فوق كتف أبيه ثم يموت.

وتحضر طاحونة جديدة كرمز غامض، وهي طاحونة لا تدور إلا إذا سكبت بدم أطفال ينهجون بجوارها (ليحيى الظاهر قصة بطون طاحونة الشيخ موسى تدور حول الفكرة لقسمها)، وتحضر رموز وصور ومشاهد لأولياء ومشايخ يتم الاحتكام إليهم لحل المأزقات بين صاحب الطاحونة والأهالي، كما تلجأ فهيمة إلى معبد قرعولى أملا في الإجابات وتعالى فهيمة (شريهان) من كوابيس متكررة تتعلق بذكريات طفولية وخبرات مبكرة كانت بينها وبين أخبها، ويكرر حديثها خلال الأحلام والكوابيس عن مهرمات انتهكتها وعن مظاهر عقاب قاسية تعرضت لها.

وهناك مشاهد وأحداث في الفيلم عن الشيخ هارون الذى يذهب ويجهى ويختفى دون أن يراه أحد، وكذلك عن الشيخ هلمى الذى سيقيم برد الشر إلى لحوار أصحابه.

وهناك أيضا مشاهد عن طقوس وأحجية وتكلم لكك النمس والإنجاب للأطفال وإبطال الأفعال وإبعاد الشرير.

هناك ندوات غامضة وحديث عن طواحين يسكنها الجن وطواحين من حجر على سكتها من البشر يتعرض للموت. ويمثل السليم بالصورات الغامضة والمولودجات الخاصة حول عالم ما وراء

أربعة نساء؟ هذا ما حاول أن يصوره المصمم في هذا الفيلم.

ماذا تشتمل عليه هذه الفكرة من خيال؟

ليس هنا خيال بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة، الخيال هنا فى طاقة تحريك الراكد وهز الراسخ والمستكين فهناك أفكار مشروعة، هناك احتمالات وحلول لمشكلات قائمة، فلماذا لا يتم تطبيق هذه الحلول على هذه المشكلات؟!

امتد خيال المصمم أيضا لجعل تنفيذ هذه الفكرة الواقعية، وليست الخيالية، من خلال إرادة الفتيات أنفسهم وليس من خلال إرادة الرجل.

الفتيات هنا أكثر مبادرة وأكثر حرية وأكثر إرادة.. صحيح أن أحداث الفيلم تسير فى اتجاهات كثيرة معاكسة لاستمرارية نجاح الفكرة، لكن الفيلم يستمر أيضا في تقديم الحلول الدائمة لهذه العقائق المعاكسة.

هذه ليست فانتازيا مفارقة للواقع بل تمزيق لإمكانات وقدرات العقل بالإبداع على الطرح المستمر للحلول المشتقة من الواقع من أجل جعل هذا الواقع أكثر توازنا وأكثر امتلاء بالإنسانية والفرح.. قد يكون هذا الفيلم مستحسنا على رؤية نقدية للأصولية الإسلامية خاصة فى تعاملها مع هذا الجانب بشكل سطحي كما أشار إلى ذلك سمير فريد (ص ٢٠٦) من كتاب الواقعية الجديدة فى السليبا المصرية وقد لا يكون الأمر كذلك، فقد تكون هذه مجرد محاولة لإلقاء حجر أو أكثر فى هذه البركة الراكدة.

خبرى بشارة : حضور الأسطورة وهامشية الأحلام :

يمثل قلم «خبرى بشارة» المتميز بالطوق والأسورة، (عن رواية ليحيى

فى الفيلم مشاهد احتفالية أقرب إلى الكوابيس الليلية، احتفال بحمار صغير ربما كانت نتيجة معايشة المراهق للحمار فى بداية الفيلم، هو جنس خليط مجين متداخل غير متميز، جلس لابد أن يتمايز ويتفرد ويتباعد، الأطفال لا يمكن أن يصيروا كالحمار، هناك محاولات بصرية وصوتية كثيرة تحاول أن تدفعهم فى هذا الاتجاه، ولابد من إصادة النظر والثورة على المناهج التربوية والأساليب التعليمية والإعلامية التى تدفعهم فى هذا الطريق. وفى هذا الفيلم هناك كثير من الكوابيس الليلية والهارية، وعالم الواقع يتداخل مع عوالم الأحلام وعوالم الكوابيس، والفانتازيا توشك أن تكون حقيقة والحقيقة توشك أن تكون فانتازيا.. والفيلم يمثل دون شك بالوضوح لكنه أيضا ضحك كاتبه.

فى «سيداتى آنساتى» يواصل رأفت المصمم تحريك شاشات الضيفال ويعيد ترتيب أوراق الواقع ومفاهيمه، خيال رأفت المصمم ليس خيالا تهويما مفارقا بعيدا عن الواقع، لكنه خيال حركى بصرى إدراكى واقعى ومستقبلى، يدور فيما بين الواقع والتهويم، منطق الواقع الخيالى والضيغال الواقع، الواقع الذى تلمع أحلامه وخيالاته بقود كثيرة بعضها يمتد فى الماضى بجذوره وبعضها ينتمى للحاضر بقوده، يحاول خيال رأفت المصمم الذى ينتمي على أسس واقعية أن يعيد صياغة هذه العلاقة الخاصة بين الواقع والخيال ويقدم لنا رؤية بصرية خاصة تبدو لبعض خيالية فى حين أنها تضرب بجذورها فى أعماق هذا الواقع وتنتمي إليه.

هل يمكن أن نحل أزمة الزواج التى يعاني منها الفتيات والفتيان بأن نطبق الشرع القائل بإمكانية زواج الرجل من

## الإشارات والتنبيهات

الواقع، حول الموت والجنة والنار، وحول الموتى الذين يحضرون في الأحلام وحول إبليس والنار، وحول الشياطين التي تتكلم المرضى (لهيمنة في حصى النعاس مثلاً) وحول ضرورة حرق لماذا مصفرة لبشر وشياطين لمنع العين الماسدة والعين الشريرة والإخراج الجان من جسم الإنسان.

حالة من الفكر والعجز والعوز والمذلة والنفرة تلف الجميع وحالات هائلة من الشعور باللا حول واللا قوة، عجز جنسي (الحداد) وعجز معنوي (شخصيات عديدة في الفيلم) .. وفي مواجهة هذا العجز الذي يقل قدرة الإنسان على مواجهته، وفي ظل غياب الوعي ولحرة الإمكانات والطاقات، يلجأ الإنسان إلى الغيبويات طمساً في الوصول إلى أي هون من جانبها، وأمل في امتلاك طاقة سحرية من خلالها تعل له كل مشاكله التي عجز عن حلها.

ويجزم المشهد الآخر من الفيلم مميراً عن الرغبات الصام والشديد لكل منظار المسج واليهود والشهاب والاستكانة المهينة على الشخصيات، بهدم مصطفى (بعد عودته) العشة القديمة الموجودة على شاطئ النيل، يهدمها ويحاول قطع كل أشجار الجوز العتيقة الساكنة، يهدمها ويضارب بكسر كل القصور وكل الأطباق والأبواب التي تمنع الإنسان من الحركة وتوصله في تحقيق حريته وإنسانيته، وتخلق طيور كثيرة بهضاء في السماء رمزاً لهذه الحرية المرجوة وهذه الإنسانية المحلوم بها لكل أبناء هذا الوطن وبشكل خاص في بيئات الجنوب (مثلاً في ذلك مثل كل بيئات الهوامش) التي كثيرا ما عانت من إهمال وتجاهل أولى الأمر في بيئة المركز.

ويجزم الفيلم "أيس كريم في جلد"، أولئك لذا أن الإهمال والهامشية والتجاهل ليست من الأمور التي يتعرض لها أبناء الصعيد في الجنوب فقط، بل هي حالة يمكن أن يتعرض لها أبناء الشمال أيضاً، بل أبناء المراكز أيضاً، لكن إهمال المركز للهامش وللإنسان الجنوب (كما أوضحها فيلم الطوق والأسورة) هي حالة تظل الهامشية، بينما إهمال المركز لهامشه الخاص في الشمال والوسط هي حالة تظل الأفراد بشكل خاص. تستمثل الهامشية في هذا الفيلم في صورة الفنان (سيف أو عمرو دياب) الذي يعيش في جارج وسط صور المثلثين والموسيقين العالمين ويعزف على بيانو قديم ويعمل بانعا متجولاً لشواطئ الفيديو ويعلم كثيراً بقضاء رما ذات مرة في الإسكندرية تأكل الأيس كريم، وهي تجرم دائماً في أحلامه بهذه الصورة، جمال مصحوب بالبرودة، وحلم دوله إحياءات الواقع.

وتستمر الإحياءات معه وتستمر معه أحلامه، للولبية والتهارية، أحلامه اللولبية تتعلق بقضاء الإسكندرية وأحلامه التهارية تتصل بالشهرة، لكن في قلب هذه الأحلام يتسلل دوماً اليأس إليه ويشعر دوماً بأن هذه الأحلام مجردة سراب وهم وهاء يتسرب من بين الأصابع.

تتضر القاهرة في هذا الفيلم، تتضر في جانبها الخاص المتعلق بمالم تجارة العنقوتيات والبصريات، الأفلام والأغنيات، وتتضر سهرات الأغنياء والتجار والمهرين والموظفين الكبار، وتتضر وإتسائها الهامشي الذي تتقدمه طبقات المركز للسفرية والذهب وتقصفية للحسابات وإعادة العلاقات (الجنسية أحياناً) فيما بينها.

يقول زيكو (حسين الإمام) لسيف بعد حلقة من هذا الفيلم: "كل الذي هنا أمانيهم ناس كبيرة قوى.. إنت قد كده (يشير بأصابعه علامة التحقير) .. تتأكل في ثابته.. ويهرب سيف من الحلقة ويغنى عن الحرية ويتحدث عن شوقه لحياة جديدة، يقدم حلقة خاصة في الشارع للفكر والهمشين تكون أكثر بهجة من حفلات المراكز الأكثر الفعلا وزيقا.

وتتضر صورة المثقن والمحن الكبير الصبغ زوياب (على حسنين) يعيش في شوارع كبيرة غالية، بينما يسكن هو بالأحزان والشجون والإحياءات.

ويمن سفته على الدنيا كلها بزمانها ومكانها وموسيقاها وشانها وحتى لسانها.

وينتشر باعة الفول السوداني على عرباتهم الصغيرة، وكذلك باعة الروبابيكا ورواية السميط، والعيش، والأطفال العاملون (الصناعية الصغار) والأطفال غير العاملين (المشردون) وفئات أخرى ضائعة من البشر وتمتلي مشاهد كثيرة من الفيلم بهم.. وكأنه - هذا الفيلم - أغنية خاصة لهم بهم. أغنية تذكرنا بهم، وكأنه أيضاً - هذا الفيلم - النظير السونماني لقصيدة النثر، وقصيدة الحياة اليومية والتفاصيل العادية التي برزت في الشعر المصري والعربي في ثمانينيات وتسعينيات هذا القرن بعد سقوط الأحلام الكبيرة.

ويجزم سيف في تصديق بعض الأحلام، وتتضر أيضاً الطيور الكبيرة البيضاء في تغلق بقرة فوق البحر، تغلق نحو مستنقذ أفضل ونحو أفق أكثر رحابة ونحو أحلام أكثر قابلية للتحقق.

## الإشارات والتنبهات

خاص من مشاهد الفيلم وهو في حلم  
لحظة خاص، وبعد كل ما جرى له من  
سيد مرزوق: أنا يا حب سيد مرزوق: أنا  
عاول سيد مرزوق.

تدور معظم أحداث الفيلم أثناء الليل  
وهي مشاهد تكاد تكون مشاهد شبحية  
كابوسية؛ هناك صورة شبحية ما للامام  
في هذا الفيلم، ما يحدث كأنه ظل للامام  
صدى لما يحدث فيه ويأتي صوت أسهان  
في بعض المشاهد كي يؤكد هذا التداخل  
بين الحيات والأحلام، تأتي الأغاني  
القدسية الأخرى كي تؤكد هذا الإحساس  
الفاصل بالحنين والتلاشي والذبول  
والشجن الذي يلفس نفسه على وحى  
الشخصيات. يفصل سيد مرزوق ما يريد  
وفي أى وقت يشاء، وبالطريقة التي  
يريدها، بينما يوسف (الهامش) ورقة  
خليفة تتلاعب بها عواصف سيد مرزوق.

يتلاعب سيد مرزوق بالكلام والأفكار  
والأسماء والشخصيات والمشاعر والحقائق  
ويزداد استماته كلما أضر هذا التلاعب  
بعض ثماره (خاصة على سلوكه وكلام  
وحركات انفالات يوسف) وتزداد بهجته  
وقهره كلما ازداد اختلاط الواقع  
بالخيال والحقيقة بالكذب.

في هذا الفيلم هناك شعور حاد  
بالوحدة لدى معظم الشخصيات، وهناك  
حزن خاص وجارف نحو الآخر، وهناك  
الخوف دون مبرر والشعور بالمطاردة  
والمصادفات التي تحكم العلاقات  
الإنسانية، هناك السلطة التي تسمى سيد  
مرزوق (رغم مخالفاته الكثيرة) وهي  
نفسها التي تطارد يوسف دون جبره  
اقتربتها بداهة، هناك عوالم مخفية  
شديدة الثراء، وعوالم جبرية شديدة الفقر  
والإعزاز، هنا كقصص وملاب، وهناك  
مقابر وغرف شقية، عالم رهيب وعالم

جاءت عمليات التأمين فأصبح مهرجانا  
من غير قول (وانتهى أمان الطفولة).

هل كان سيد مرزوق يكذب أم كان  
صادقا؟

القول أسطوريا رمز للقوة، للإخلاص،  
للتذكاة طوية المدى، للتاريخ، للحكمة،  
للمبرر وقد كان سلوك سيد مرزوق عبر  
هذا الفيلم حاملا للتناقض والازدواج  
المستمر لهذه المعاني، كان قويا أحيانا،  
ضعيفا أحيانا أخرى، مغلصا أحيانا  
ولغائلا أحيانا أخرى، صبوراً أحيانا، نافذ  
الصبر أحيانا أخرى، حكيم أحيانا،  
متهوراً وغانفاً ولغائلا للحكمة أحيانا  
أخرى، فانتفاً لهويات ذاكرته باختلاط  
محتوياته أحيانا ومحاولاً أن ينسى كل  
محتويات ومشاهد هذه الذكاة مرة أخرى.

يقول سيد مرزوق ليوسف: أنا محتاج  
لعين شايبة وخيال منطلق، ويبدو أن  
عينه القائمة وخياله المنطلق قد جعلاه  
يدرك أنه فوق الواقع وفوق البشر فهذا  
يتلاعب بهم ويمشاعرهم، يسخر منهم  
ويكذب عليهم، ومنهم ويمتهم.

يتحدث سيد مرزوق عن يوسف على  
أنه "موجود وموش موجود، كما لو كان  
يقصد أنه موجود ماديا ولا وجود له  
مطويا، موجود كجسد وغائب كقضية،  
موجود لأنه يدب على الأرض وغير موجود  
لأنه لا يوضع في الاعتبار ولا الحسبان،  
ويزداد لعب يوسف مرزوق بالآخرين.

يزداد كذبه وخداعه للآخرين، يزداد  
تحريكه للواقع من خلال تحريكه للخيال  
وتحريك الخيال له، ومن خلال إدراكه  
لأمنيات ومطامح وإحباطات الآخرين،  
ويتحول الإنسان الهامش (يوسف) إلى  
لعبة ووسيلة للتسلية في يد الإنسان  
المركزي، الذي يمتلك القوة والثروة (سيد  
مرزوق) ومع ذلك يقول يوسف في مشهد

أحلام داود عبد السيد وكوايسه :  
توبك معظم أحلام داود عبد السيد  
تكون أحلاما أحيانا، وتكاد تكون بمثابة  
الكوابيس القسوية أحيانا أخرى،  
وشخصيات داود كثيرا ما تحلم ليلاً أو  
تحلم نهاراً، وصالحها هو غائبا عالم  
تفتتق فيه الرؤى النهارية بالرؤى الليلية.

يبدأ فيلم "البحت عن سيد مرزوق،  
بمنبه لا يعمل، ويستيقظ يوسف (نور  
الشريف) معتقدا أنه قد تأخر عن عمله،  
يصعد منزوعاً ويذهب إلى الشركة التي  
يعمل بها فيجدها مغلقة لأن اليوم كان  
يوم جمعة.. هنا نجد بدايات اختلاط  
الزمان بالمكان وأحداث اضطراب وحى  
الشخصية بذاتها ويوافقها وزمانها  
ومكانها، يتحول يوسف في الشوارع  
ويتعرف على الغرباء والهامشين الذين  
يمسكون الشوارع، ويقابل آباء لأطفال  
مبتسرين وعازلي يائلا ويكثون شارلي  
شابلن (أحمد كمال) ويزداد احتكاكه أكثر  
بعوالم الجوع والتشرد والتخايل على  
الحياة والسخرية منها، يدرك أنه منهم،  
هامش لفظه المركز، يمر بالحوارة والسمررة  
والمتمالبين والمخادعين وأصحاب الأيدي  
الخفيفة ويتعرف على القاهرة بتاريخها  
وتراثها ومقابرها ومخدراتها وغرائبها  
ويزداد الاختلاف الوحي لديه بالروحى،  
والواقع بالخداع، والصدق بالكذب ويزداد  
احتكاكه بالواقع، ويوضح أن أصدائه  
فيقابل سيد مرزوق، هذه الشخصية التي  
تنتمى إلى الماضي بأجاده القاهرة وإلى  
الحاضر بثرانه وعيته، يكثر سيد مرزوق  
من التآمل ومن اجترار الذكريات ويكثر  
من اللعب والضحك والسخرية والكذب،  
كان والده كما قال - يمتلك حديقة  
حوانات خاصة وكان له - تسيد - قول  
يمتطيه بعد أن يرتدى ملابس المهرجا،  
وكانت لأسرته ثروة هائلة من الذهب ثم

## الإشارات والتنبهات

قواعد الصد وحدي، ويستمر في خثائه حتى تأتي الشرطة فتسكته لكنه يستمر في القنأه قائلا: «أمن العدل أنهم يردون الماء صفوا وأن يكدر ردى؟».

هذه الأغنية هي إحدى الجواهر اللاتحة لدلالات هذا الفيلم، إنه غناء باحث عن العدل، وهذا فيلم عالم بالعدل، وكل ما جرى خلاله من / أحداث ومواقف زخوارات وموسيقى يحكم بهذا العدل، يحكم بهذه الحرية.. يوزع سيد نقابات هداية على الناهمشين الذين قد تصيبهم بعض السعادة الزوقة منها وقد يعيدونها رافضين لها، ويهزب سيد أمواله للخارج، وتستمر حالات المطاردة ليويسف، وبأى الضابط مع مجموعة من الجنود المشجعين بالنساح والكلاب البوليسية من أجل البحث عن يوسف، هذا الذي تحول فصلا من القطع الثالث (الغالبية) إلى النمط الرابع (المشاهيرون).

هذا الفيلم تدور مشاهد بين اللول والتهار، وعلى مدار يوم واحد تلاهكت المشاهد متلفعة في تكشف لنا هذه التناقضات التي يمثلها بها الواقع وتضطرب بها الحياة، فاس تبحت عن الحياة اللؤدة التي تستطيع أن تحمل فيها كل إلى أنت عابزة من غير قيود، كما تحدث عن ذلك سيد مزروق - ويشر يبحثن عن الحياة الكريمة، وهي حياة لا يمكن أن تكون متاحة إلا بالتمرد والرفض والحرية والكرامة: كلام سيد استغز كرامتى، قررت أرفض السجن والقيود التي عشت فيها عشرين سنة.. حميت برغبة في التحرر.. خرجت من سجنى وحيث واحدة، إزاي ممكن أرجع لحياتى الأولانية بعد كل ذلك؟!، يقول يوسف:

السجن الذي خرج منه يوسف ليس سجنًا حربيًا تقليديًا ذا جدران وقبوء

ويزاد غناء لرجس، تلك الفتاة الصعبدية جميلة الصورة والإحساس وذات الصوت الشجي، واحدة أخرى من الناهمشين الضائعين الذين استغلهم المركز وتلاعب بهم.

ويتساءل يوسف: «ليه دايما مافيش حاجة صافية؟ ليه دايما فيه شعرة عكارة؟ ليه عايش في زمن عارف فيه إن إفساح أحسن من النهارده، وإن النهارده أحسن من بكره؟ ليه دايما الناس يتقابل عشان تفتق؟، ليه دايما أحلم بواحدة وما أقابلها أعرف إنها مستحيلة؟.. وتتوالى المشاهد، وتتوالى السرية والضخكات والألقمة والإحباطات، ويموت المهرج الذي كان يكند شارلى شابان في حادث سيارة كان بقودها سيد مزروق، ويتحدث عنه سيد بلا مبالاة قائلا: «الله يرحمه»، ثم يكلم بالإبلاغ عن يوسف ويوصل التهمة به، وتتوالى مشاهد يظهر فيها جنود متسحكون ومومسات ضائعات، وحوالم ليلية ومساكنات ومكاتب ومطاردات وسلامح بشرية ومشاهد بصرية تكاد تشبه عوالم المطاردة لدى كافكا ولدى يحيى الطاهر عبد الله.

وتزداد مطاردات الشرطة ليويسف ويلقى به مرة في أماكن حرق النفايات ثم ينامت إنسانا جديدا بكتر من الحنود عن الحرية وعن المستقبل وعن تعظيم القيود، كما يتم إنقاؤه مرة أخرى في اللول وتلكد الضفادع البشرية ويستوقف من بين الموتى أكثر وعيا وأكثر حرية، ويتجول يوسف في عوالم اللول، ويرى النوباء الذين يبيتون في السماي لأتهم بلا مأوى ومطاردهم البوليس.

ومهم مفر جعوز يلقى بشكل بالنس: «للق الخلق ينظرون جميعا كيف أبنى

ضيق، وصراعات والقيود، قيود وعمية أكثر منها حقيقة، قيود تضعها حول أنفسنا أو يضعها الآخرون في أروينا ويزداد تسكنا بها، وكثيرا ما يكون القيود وهما (لاحظ دلالة سهولة إخراج يوسف ليد من القيد الذي قيد به الضابط بمجرد أن ضم أصابعه إلى بعضها).

يقول الضابط (رمز السلطة): «أجمل شيء في الدنيا النوم والنوم الذي يقصده الضابط قد يكون نوعا حقيقيا، وقد يكون نوعا مجازيا بمعنى الإغفال والتجاهل والتعاسي عن كل المخالفات والأخطاء التي قد يرتكبها سيد مزروق - وكل من هم على شاكلته - هناك مشاهد في الفيلم تظهر فيها شخصيات غامضة من وسط الظلام، ومنها تخرج أصوات غامضة، وكلمات عميقة تنادي يوسف وتطالبه بأن يعود إلى بيته، ولايهتم بأي شيء سوى بيته وعمله، يصبح مواطنًا قابلا خلا من المعنى ومن التفكير.

وهناك مناقشات بين يوسف وسيد حول أنماط النشر بعدد صر (الضابط) من خلال الإحالة إلى سيد مزروق لأنه صاحب هذا التصنيف في أربعة أنماط هي:

- 1 - السادة (الذين يمكنهم فصل أي شيء لأن القانون معهم).
- 2 - المطارد الذين تتبعهم الشرطة.
- 3 - الغالبية ودول دايما في حالهم قاعدين في يورتهم، ماشيين جنب الحيط، وممن من حقهم يعيشوا إلا في حدود معينة، ومالهمش دعوة بالنس يجرى لوبهم.
- 4 - المشاهيرون «التي مفروض يبقوا في حالهم وممن عايزين يبكوا في حالهم، ودول أخطر نوع..

## الإشارات والتنبيهات

بوجود قوى خفية غريبة تتعلق بالأحلام وتنشع الأمانيات، ويصعد «عوض» إلى الجبل في اتجاه مقام الشيخ (سويدي أبو الصلوات) وينتظر العلامة التي تبشر بتحقق أحلامه وأمنياته في الزداج من أحلام.

وتأتى هذه العلامات دلماً في شكل شيء يسقط على رأسه (براز طائر - قلة ماء - مطر ورعد...) وتزداد أحلام عوض به «أحلام» وهو جالس بجوار مقام الشيخ، يحلم بها وهي في أبهى حالاتها.

أحلام عوض ليست في يده، بل في يد قوى مجهولة خفية غريبة غامضة مستترة، مغبوة غالباً ما تعطيه علاماتاً على هيئة صدمة أو إصابة أو سقوط وليس على شكل مدية أو مكعبة أو ارتفاع، لكنه كلما تلقى صدمة فرح،

وكلما لحقت إصابتها ابتهج وكلما هوى وسقط سر والتشى - هو - أي عوض - قوة ظاهرة تكمن في أعماقها سلبية مطلقة، وما شوشية عارمة (انظر مشهد تقويده

كى يتمكن فقط من تهيئ حبيبته، وانظر لقوامه بدور عاشق في عمله حيث يتلقى رغم قوته الهائلة بيع حلب المتداول في إشارات المريد)، لقد رضى بدور التابع والذليل الذي يعمل قواداً حامياً لشموس بعد ذلك، كما أنه يسرق ملابس أخيه الطبيب ويحتال على زبائن نوال (فتاة اللؤلؤ) ويسرق تقويمهم حتى يأتي أحد هؤلاء الزبائن ذات مرة ويؤذبه.

عوض بكونه الجنسية وضعفه السلوكى والعطوى هو أحد سارقي الفرح - بمعنى أو بآخر - في هذا الفيلم، صحيح أن أفراحه هو ذاته مسروقة، لكنها مسروقة بإسهام ما مله، وإسهامات أخرى من آخرين، تكلف عنهم هذه اللقطات البعيدة من أعلى الجبل للقاهرة

من القسارج ومن الداخل، يرى الذى يقتل ويلتقط جسده، ويرى الذى تقتلف أوالى طعامها، يرى الذى يهرب والذى يجلس والذى يذهب والذى يجيء، يرى طبقات من البشر ويرى فتيات جميلات، اللقطة الصخرية هنا وسيلة للكشف عن المخبوء والظهار الكامن وراء الصراخ والألوان واللواظ والحجرات، ومثلما كان المذبح في أسلم «الكيت كات» وسيلة لكشف أسرار الحارة والظهار تعقيدات الحياة وخباياها بداخلها، فإن هذا المنظار هنا وسيلة لكشف العرى المادي خاصة والعطوى عامة.

عالم يضيق فوتم توسيعه بالحديث عن الماضي، أو يضيق فوتم توسيعه من خلال عين إضافية هي هذه النظارة المربعة، أو يضيق فوتم توسيعه بالأحلام.

العين رمز للإحاطة الكلية، لملكة الحسنى الباطنى، للضوء، للإشراق، للفرجة، للفرجة في المعرفة، لكنها هنا رمز لحدودية المعرفة ونقصان المشهود، ولعدم كفاية المتاح.

يعيون أساسية ويعيون إضافية يستكشف داود عبد السيد هذه الأفراح وسط الشكابر، هذه الحياة بين الصوت، هذه الدورات الخاصة من الحب والزواج والولاد والموت، هذه السلوكيات الخاصة من الشرب والمسكر والمشاجرات والتجريس، هذه البسوت والحارات القديمة، وهذه الطقوس اليومية، هذا الجمال الخاص للأطفال والفتيات وفى وسط غور جميل بالمر (الشكاير والفقر والجمل... إلخ).

عالم يفتح على بعضه البعض رغم ضيقه، وربما بسبب ضيقه، اختراق من الذات للآخر، واختراق من الآخر للذات، صعود وهبوط، قيود وحرية، وإيمان

مادية وعذاب بالمعنى المألوف، لكنه سجون الذوات التي ترسف في السوف والانسحاق والشهانة والشعور الدائم بالقمع، والذات التي يطمح هذا الفيلم لتحريرها ليست الذات الفردية (يوسف فقط) بل الذات الجماعية ذات الوطن، ذات ينبغي أن تخرج من عريات القمامة وتظهر بالنار، وأصمى البحر وتظهر بالماء، وأشوار الواقع وتظهر بالحلم، وقبوه الحاضر وتعلم بالمستقبل، ذات ينبغي أن تخرج من الترواقع والحضانات والفرق الضيقة إلى فضاء الحرية والعدل والمستقبل والتحقق والعالم الجديد بكل ساقه يكمن عليه من جمال وكل ما قد يمتلي به من أحزان أيضاً، لكنها أحزان يمكن أن تتحول بالإرادة والحرية أيضاً إلى أفراح، أفراح لا يمكن أن يسرقها منا سارقو الأفراح.

الحديث عن الحرية والتوحيد للحرية والحلم بالحرية من الأمور الأساسية في فيلم «سارق الفرح» لداود عبد السيد.

يبدأ الفيلم بمشهد هام للقاهرة من أعلى، القاهرة المسجبة هناك في البعيد، والشهد المقرب يضيق ويتركز ويلتقط صورة الفرداني «ركبة» الذى يتحدث عن رغبة في التحرر من قيد هذه الزوجة النكدة «نفسى» أتصر بأسكر.. نفسى الوالدة حاملانى لى اللكمة في اللزير.. نفسى تعهد على.. نفسى تسبلى في حالى..

ويزداد ظهور وحضور أغانى عبد الوهاب القديمة، ويزداد الطين للماضى ويزداد الحديث عن أيام زمان، شخصيات تريد أن تهرب من حاضرها انضيق إلى ماضئها الذى كان ربحاً أو تعتقد أنه كان كذلك مقارنة بهذا الحاضر، ويكتشف «ركبة» النظارة المكسرة ويشترها، ويرى من خلالها بيوت الناس



## الإشارات والتنبهات

الساهرة أعضاؤها وملاهيها وسياراتها التي لا تكف أبداً عن السروق وعن الإضاءة المتقطعة لهذه المقابر الخافية بسكانها الموتى والأحياء، والأحياء الموتى أعلى الجبل.

يتحدث دركمية، عن الخلاوة والرقبة والجمال الذي تكون عليه اللقنات قبل الزواج، ثم ما يحدث لمن بعد ذلك من فقدان لهذه الرقبة وهذه الخلاوة وهذا الجمال، عن الجمال الذي يذبل، والرقبة التي تفتق، والعمر الذي يضيع، يتحدث عن الناس التي تمتد، وهي حاشية، وعن عمره الذي يسرب منه، عصرى كله راج، وعن شبابه الذي ضاع، يصرخ ويحشد على كل ما يحدث له، وتزداد أحلامه بالحب والجمال والشباب والرقبة التي وجد كل - ما صدقاتها في شخصية رسامه هذه الفتاة الجميلة الرقيقة التي تعلق بها قلبه، ويمسكها هام وذاب وشق وتكاشى حتى مات.

يضرِب لها في أحد الأفراح على الرق، ويبدع أشد ما يكون الإبداع في إبداعاته، وترقص - هي - أجمل ما يكون الرقص في حركاته، يحلق ذاته ويشعر بأنه قد نجح أخيراً في قهر الموت والقيود والزيمن والحريمان، وكل ما يمكنه أن يسرق الأفراح، بالتقاء إبداعه الإبداعى وبإبداعها الحرى توحد قلبهما فيجاءت وراءه، ألقى، دركمية، بالرق (الطار) بعد أن دق عليه دقاته الأخيرة، لم يعد هناك إبداع ولا فن بعد الذي قام به، ولم يعد هناك فرح بعد الفرح الذي أحس به، علم بالطيران، تمتى الطيران، جرى مصاولا الطيران فسقط من حائق، سقط من أعلى الجبل إلى أسفل ومات، جاء الموت ليسرق منه فرحه الذي تمناه وحققه، جاء الموت ليسرق الفرح، لكنه كان قد

حلق الفرح، الموت كأس كل الناس شارب، يشرب الفرحون منه والحزاني أيضاً، المهم أن تكون من الفرحين، المهم أن تحلق ذاتنا خلال حياتنا، المهم أن نهرب من إمكاناتنا وبأقصى الطاقات الممكنة، المهم أن نلتصق على الموت بالفرح وبالإبداع وبالإرادة في حياتنا، كي لا تصبح حياتنا موتاً - إضافة إلى موتنا الثاني الذي لا مفر منه.

الحلم بالطيران رمز الطموح ورمز للتحقق الجسدي، رمز الحرية، ورمز المستقبل ورمز لرفض القيود التي تكبح الحرية وتقيد الحركة. والحلم هذا علم جماهري أكثر من كونه علماً فردياً، علم أكثر رحابة من تهويات عوض واستغراقاته في طلب الثروت والعدد من كائنات مجهولة غير منظورة قد لا تمتلك فرحاً لنفسها هي ذاتها، بدليل وجودها في قلب ملكة سارق الفرح ذاتها ملكة الموت والمضى والمجهول والغياب.

### الخلاصة :

من استمراضنا للأفلام الاثني عشر السابقة لهُلام المخرجين الستة المتميزين يمكننا أن نصل إلى عدة استنتاجات نذكرها باختصار فيما يلي:

١ - أن دائرة الواقع ودائرة ما وراء الواقع كانتا حاضرتين معاً دائماً في هذه الأفلام جميعها ولكن بدرجات متفاوتة.

٢ - أن إسهام دائرة الواقع في بعض الأفلام كان أكبر من إسهام دائرة ما وراء الواقع، وفي الأفلام الأخرى كان العكس صحيحاً حيث تزايد إسهام دائرة ما وراء الواقع مقارنة بدائرة الواقع.

٣ - ترتبط دائرة الواقع على نحو خاص بالمدرك وبالألآن وبالحدود (زمانية ومكانية) وتجنبات البسطة والتفكير

المنطقي والألقى الشيق لاحتمالات حركة الوعى. بينما ترتبط دائرة ما وراء الواقع بالتفكير والتصور (الذى قد يرتبط بشكل مباشر أو غير مباشر بالمدرك) وبالزمن الآخر (الماضى أو المستقبل) وبالألا محدود (الأحلام الكبيرة والطموحات الكبيرة والغفالات الكبيرة) وتجليات النوم أو الحالات التي تشبه النوم (أحلام اليقظة) أو بالتصريح من الحدود المنطقية والضوابط الصارمة للعقل اليقظ المنطقي ويأونى المتفتح على احتمالات كثيرة بعضها غير واقعى.

٤ - أن العلاقة بين الواقع وما بعد أو ما وراء الواقع بحسن - بل يجب - فهمها في ضوء العلاقة بين المركز والأطراف أو بين المركزى والهامشى (والمركزية والهامشية قد تكون صفة للفرد أو الجماعة أو المكان أو الزمان أو الفكرة.. (إلخ).

٥ - أنه مع تزايد شعور الفرد أو الجماعة بالأمن (المادى والمعنوى) يتزايد شعور أو شعورها بالمركزية ومع تزايد الشعور بالتهديد يتزايد الشعور بالهامشية.

٦ - ومع تزايد الشعور بالهامشية يتزايد الخروج - بل والهروب - من دائرة الواقع إلى دائرة ما وراء الواقع.

٧ - تجلت أشكال اللجوء أو الخروج أو للهروب إلى دائرة ما وراء الواقع في الأفلام التي استعرضناها في هذه الدراسة فيما يلي:

### أ - أحلام النوم الفردية :

وقد تجلت بشكل خاص في أفلام: الطوق والأسورة وآيس كريم في جنم لغوى بشارة وسارق الفرح، لداود عبد السيد.

## الإشارات والتبهيئات

« من غير ذلك من الملامح والخصائص أو الصفات ».

هذه الحركة الإبداعية في السينما المصرية الجديدة والتي استثمرنا فقط بعض النماذج لبعض مخرجيها هي حركة يصدق عليها ما قاله «جون أير» عن السينما العالمية في دراسته عن «السينما والحداثة»، وذلك حين قال: «الحداثيون الجدد هم من المبتكرين ومحطى التقاليد الراسخة، الذين حققوا مكانة خاصة في فن القرن العشرين عن طريق دمج السرور بالتدمير، القلق بالسهر، في ميزان متعادل. ولدى هؤلاء سينما تمد ولكنها سينما تأكيد أيضا، سينما تناقض غير أنها سينما خائبة أيضا سينما القموض وحده الذهن، ولحق كل ذلك فإنها سينما قوة الإرادة الارتدادية، وتأمل سردها يكون دائما إحتذاء على قرة الكاميرا نفسها (جون أير، ١٩٩٦)».

هؤلاء المبدعون المصريون الجدد هم أيضا من المبتكرين محطى التقاليد الراسخة وقد حققوا مكانة خاصة في فن السينما المصرية المعاصرة من خلال مزجهم الخاص بين دائرة الواقع ودائرة مساوراه الواقع، ومن خلال دمجهم السرور بالتدمير، والقلق باللعب، والتفاني بالحمية، والإرادة بالخيال..».

### • مراجع الدراسة :

- ١ - Frye, N. et al., The Harper Hand book to Literature. London: Harper, 1985.
- ٢ - سمير فريد، الواقعية الجديدة في السينما المصرية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.
- ٣ - جون أير، السينما والعدالة، (ترجمة: هاشم أحمد عطية) مجلة الثقافة العالمية، الكويت، ١٩٨٦، ٧٤ - ٧٦ ص ٢٥٣ - ٢٦٦.

شاكر عبد الحميد

«سمك لبن نمر هندی، لرأفت الميهي واليحت عن سيد مرزوق لداود عبد السيد».

هـ - اللجوء إلى المخدرات والمسكرات :

وتجلى ذلك بوجه خاص في «دعوة مواطن» (أحمد عبد العزيز) وأيس كريم في جليم (علي حشون).

ط - التفكير الإحتمالي :

وهو تفكير يحرك الثوابت ويعيد النظر في الأمور الساكنة ويطرح رؤية جديدة قد تكون ساحرة لأوضاع مريرة مستقرة (وتجلى ذلك بشكل خاص في فيلم: سيداتي آسماني لرأفت الميهي).

٩ - هناك رؤية ميتافيزيقية ما حاضرة على نحو بارز في بعض الأفلام التي درسناها، وهي رؤية تتناقش قضايا الموت والحياة في معانيهما العميقة ودلالاتهما البعيدة (والتي أحيانا ما تكون هشة) ونلاحظ ذلك على وجه خاص في أفلام: الجوع - الطوق والأسورة - سمك لبن نمر هندی - سارق الفرح.

١٠ - نلاحظ أيضا أنه مثلما اهتمت السينما المصرية الجديدة بقضايا الواقع ويقضايا ما وراء الواقع، ومثلما اهتمت بالمكان (الفارسي على نحو خاص والداخلي على نحو أقل) وبالزمن (الحاضر والماضي والمستقبل) ومثلما اهتمت بالجوانب الداخلية الخاصة بال فرد والجماعة (العقلانية واللاعقلانية) وبالجوانب الخارجية الخاصة بالواقع والحياة والعقلانية واللاعقلانية أيضا، فإنها، إضافة إلى ذلك، اهتمت أيضا بالتجديد في الشكل حيث لم يعد الزمن الخطي المستقيم الكرونولوجي التتابعي هو السائد فقط في الأفلام، بل حضر معه أيضا الزمن الدائري وتقطع المسرد التتابعي وإضاعة الخلفية أو العودة الاسترجاعية (الغلاش باك) وحمية الصورة وتكثيف

ب - أحلام اليقظة الفردية :

وقد ظهرت في كل الأفلام التي درسناها وإن تجلت بشكل خاص في أفلام: أهل القمة (علي بدرخان) وأحلام هند وكاميليا وعودة مواطن (محمد خان) واليحت عن سيد مرزوق وسارق الفرح (داود عبد السيد) وأيس كريم في جليم (خيري بشارة) والحب فوق مضبة الهرم (عاطف الطيب).

ج - أحلام اليقظة الجماعية :

ومثلت بشكل خاص في فيلم الجوع لعلي بدرخان من حيث تجلى هذا الحلم الجماعي باللعل وبالتحد من الجوع بكل معانيه المادية والمعنوية.

د - الحالات الكابوسية أو شبه الكابوسية :

وقد تجلت بشكل خاص في أفلام: الطوق والأسورة، «سمك لبن نمر هندی»، واليحت عن سيد مرزوق، والجدير بالذكر هنا أن الكوابيس ليست بالضرورة حالات ليلية فقد يكون الواقع للنهار أشد قسوة من كوابيس الليل (من الأمثلة الدالة على ذلك مثلا أفلام: أهل القمة - الطوق والأسورة - الحب فوق مضبة الهرم - اليحت عن سيد مرزوق - البريء - سمك لبن نمر هندی).

هـ - اللجوء إلى التبهيئات والعالم الذي يمكن فهمه وراء الطبيعة :

وكما مثله الصيغ والعلامات والمستعدات الخاصة بالأولياء والمشايخ والطقوس المرتبطة بالرقى والتعاويذ وغيرها وقد تجلى ذلك على نحو خاص في أفلام: لعلي بدرخان والطوق والأسورة وخيري بشارة وسارق الفرح لداود عبد السيد.

ز - الخيال والتكوير واللعب وتداخل هوالهم بعوالم الحقيقة :

وتجلى ذلك على نحو خاص في أفلام

## الإشارات والتنبيهات

من قبل قوات الأمن الإسرائيلية، وهو يعيش مع أمه وشقيقته.

أما عايدة فهي تنتمي لأسرة من الفجر، تهيم على وجهها في الشوارع، تتزعم مجموعة من الفتيات والأطفال.

الواقع هو واقع الانتفاضة قبل عودة السلطة الفلسطينية إلى القطاع، وأجواء التوتر والقلق والعنف تصود المكان، وتلقى بقللها على الشخصيات من كل الأجيال. هناك أولاً ذلك المصور الأعمى الذي عاش أيام اللبنة الكبرى وهاض أيضاً فلسطين زمن الانتداب البريطاني، وهو مرتبط بصداقة مع يفتا الصفير ويبيع جزءاً من نسج ذاكرته. أما الجدة المصور، جدة يوسف، فهي تعلم قلادة (أو حقلاً) من الجواهر حملت معها من بافا أي من الماضي قبل أن تهاجر بعد النكبة الأولى، لشي تكون هذه القلادة وسيلته لخطبة الفتاة عايدة التي يهرما ويحم بالأزواج بها عندما يكبر. ويجمع يوسف وعائدة حول الجدة، يستمعان إلى حكاياتها من الزمن الذي كان. ومن ناحية أخرى هناك أيضاً شباب شرسة المنغمسين في مقاومة الاحتلال الإسرائيلي، والذين يدفعون الثمن برميها، أي ثمن السواجة المستمرة في الشوارع رغم حظر التجول.

يتناول «يوسف» القلادة ويهديها إلى عايدة التي تتكشف شباب ثلاث جواهر منها، وتكتريه عليه لتخفي حلمه هذا الطور أولاً على الجواهر الثلاث المفقودات من القلادة. وتكون له الجدة إن الجواهر الثلاث قلت في أمريكا الجنوبية التي هاجر إليها زوجها. وهنا يتشبث يوسف بفكرة مفادرة وظنه والسر إلى أمريكا الجنوبية للإتيان بالجواهر الثلاث. ويسأل

عادة، اهتماماً كبيراً من جانب عشاق السينما الحقيقيين. وفي العرضين اللذين خصصا للتعليم، أمثلت القاعة عن أفريقيا بالمحسور، ولألى القسم الإصعاب واستقبله الجمهور بالتصفيق. وكان من العلامات الطيبة الجديرة بالتسجيل أن سعد «ميشول غلبي، مع منتج فيلمه عمر لقان، الشاب الفلسطيني الذي يتمتع برهانة كبيرة وهو نادر. وقدم «ميشول»، وعمر فيلمهما إلى الجمهور بالعربية قبل أن يترجما ما قاله إلى الإنجليزية والفرنسية.

«حكاية الجواهر الثلاث»، عمل شاعري يستلهم فيه «ميشول»، مما خلقه في أفلامه السابقة، «الذاكرة القصية»، و«عرس الجليل»، وأيضاً «نشدت البحر»، في بلورة أسلوب ورؤية سينمائية رفيعة. هذا عمل شاعري بسيط، لكن في بساطته هذه تعدد، يكمن سر تألقه ونموه من غيره من الأفلام التي صنعت من الموضوع نفسه وهو أيضاً عمل لا يمتد ولا يبرد ولا ينام، لا على صعيد الرؤية أو التناول السينمائي.

### بحثاً عن الهوية

والموضوع يتلخص في بحث طفل فلسطيني في الثانية عشرة من عمره، من جبل الانتفاضة عن هويته بين الواقع والطلم والأسطورة. إنها قصة حب طرقيها هذا الصبي «يوسف»، وطفلة في مثل عمره هي «عايدة»، والكان هو شرسة الصغيمات والفرائب والشوارع المغلقة وبيارات البرتقال.

ينتمي يوسف إلى أسرة فلسطينية بسيطة من سكان الصغيمات. والده في السجون منذ سنوات، وشقيقه الأكبر مفادرة

## «حكاية الجواهر الثلاث»

لميشول خليلي: البحث

عن الوعي والرحلة إلى

المعاصرة

في زمن الاحتلال

بعد تجربة مثيرة بالمتحنيات والتمرجات في فيلمه «نشدت البحر»، ثم محاولته الاعتماد على صوم

السينما الفلسطينية في فيلمه البلجيكي الذي لم يحقق نجاحاً يذكر، يعود المخرج الفلسطيني الكبير «ميشول خليلي» إلى مشاكل وطنه ويصوم أبناء جنسه الذين كتب عليهم الالتصاق بالضحايا ومشاكل شعبهم في فيلمه الجديد المدهش البدن «حكاية الجواهر الثلاث»، الذي أعتبره أفضل وأكثر أفلام «ميشول خليلي» اكتمالا واتساقاً مع ذاته واقترباً من الهم السياسي الوطني دون الوقوع في السطحية والمباشرة في المرد أو الخطاب.

كان فيلم «حكاية الجواهر الثلاث»، أحد أهم ما عرض في قسم «نصف شهر المخرجين» في مهرجان كان السينمائي الثامن والأربعين. ومن الغريب أن هذا الفيلم لم يعرض في المسابقة الرسمية للمهرجان وقد كان يستحق ذلك بالتأكيد، بفضل صبره عن عدد كبير من الأفلام الأوروبية التي عرضت بالمسابقة. لكنها فيما يبدو، حسابات الجغرافيا السياسية التي عادة ما تفرض نفسها على اختيار الأفلام في مهرجان كان الرسمي. ولكن كان من حظ ميشول أن يعرض فيلمه داخل «نصف شهر المخرجين» الذي يلقى

## الإشارات والتنبيهات

والواقع القاسى لأطفال يعيشون العلم تحت الاحتلال، هو ما يجعل من فيلم «ميشول خليلي»، تحفة فنية حقيقية، خاصة وأنه يوازن في فيلمه دون إفراط وبدون استقطادات، بين المشاهد ذات الطابع التسجيلي المباشر حتى يجعل المشاهدون لا يرغب عن وعيهم طوال الوقت أنهم يشاهدون حكاية تدور في غزة المعاصرة، وبين رغبته في استلهام التراث العربي، تراث الحكواتي والقصص الخرافية التي يرويها الأجداد عادة لأحفادهم، بين الرمز والواقع والأسطورة. والرمز في فيلم «ميشول خليلي»، لا يبدو ملجأ على السرد ولا مفرضا بنظرة على الحكاية بل نايما من جوهرها. أنيس من الطبعي أن يكون يوسف من عشاق الظهور وهو المصوب في سجون الواقع الكبير. أنيس من المنطقي أن فتي مثله في عمر الزهور، يتدفع بمواقفه كلها إلى التحليل فوق الواقع وهو يرى ما انتهى إليه أبوه وشقيقه من جراح وألم ومعاناة؟

إن «يوسف» هو أين الانتفاضة ولكنه أيضا أين ثقافته المليئة بالحمية والفلسفة والإيمان الديني المغمري دون تطرف ولا شطط.. وعندما يجعله «ميشول خليلي»، يلقو إلى الحقيقة، وإلى ضرورة اكتشاف المعركة في الواقع نفسه دون نبد الخيال الجميل فإنه يردّه إلى الموت، إشارة إلى ما يدخره الواقع من مصير لأمثاله قبل أن يخطوا بعد خطواتهم الأولى نحو الرجولة. غير أنه يبقى عليه في المشهد الأخير من الفيلم، أو بالأحرى، يستعيد من الموت باعتباره رمزا لاموت. لكنه ليس ذلك الرمز التقليدي الذي هودتنا إياه السينما الفلسطينية التقليدية.

من آثار التعذيب. ويصاب شقيقه إصابة خطيرة أثناء مطاردة الأمن الإسرائيلي له، ويحتمر حلم السفر في رأس «يوسف»، فيسعى إلى تحقيقه بأية طريقة حتى لو كان من خلال الاختفاء داخل أحد صناديق البريقال المعد للتصدير إلى أوروبا.

وفي طريقه إلى بيارات البريقال، تتبدى له رؤية تدور في المنطقة بين اللوح واللوحى، ويوجد بين يديه لوحا من الورق القديم، يسمع صوتا يردد له كلمات عن الروح التي خلقها الله ثم أدرك المدى اللانهائي الذي تمتع به من الحرية، فحسبها بين جدران الزمان والمكان والجسد، وكيف أن الإنسان لا يستطيع الفكاك من أسر الحواجز الثلاثة. وعندما يلقى يوسف باللوح في الفراغ، تتساقط ثلاث فطرات من لدى النخلة التي يردد تحتها، لتستقر ثلاث فطرات من الدم فوق راحة يده. لقد عاد إليه وهو وأدرك الحقيقة، والحقيقة أن الجواهر الثلاث - كما يقول لصايدة - كانت موجودة دائما في العقد، لكننا لم نرها.

ومن مساحة الحلم إلى زمن الواقع القائم بظلاله وتوايوسه المباشرة تماما، يتلقى «يوسف» رصاصة قاتلة في صدره من قوات الأمن الإسرائيلية التي تصاصر بيته للقبض على شقيقه. لكن يوسف الذي مات، لاموت، بل يعيش لأنه رمز لجول أكثر منه تجسيدا لفرد.

### استلهام التراث

هذا المزيج الفني الرصين الذي يعتمد على حكايات الأطفال، وألفاسيص ألف ليلة وليلة والحكمة العربية القديمة،

الأعمى عن الوسيلة، فورشده إلى مكان وكالات السفر في المدينة. وتراه في مشاهد طريقه، يمر على كل وكالات السفر، يريد أن يشتري بما معه من نقود محدودة آخرها من بيع المصافير والحمام إلى أثرياء المدينة، تذكره سفر إلى أمريكا الجنوبية. لكنه يواجه من جانب الكبار، مديري الوكالات، بالازدراء والسفيرة بل يصرفه بعضهم بعنف أحيانا. فيذهب في بحثه الشاق، إلى مكاتب وكالة الفوت التابعة للأمم المتحدة، ولكن بلا جدوى بالطبع.

«يوسف» هو الحالم المعلق في الهواء، هوايته الكبرى صيد المصافير الملونة الجميلة، يخصص منها واحدا يجعله الطائر الأثير إلى نفسه. ويتنقذ بيده وبين طفل آخر من سكان المنازل الحقيقية، صداقة خاصة. هذا الطفل هو «صلاح»، ابن أحد ملاك بيارات البريقال. وشقيق والد «صلاح» عليه، ويرس إليه «صلاح» صندوق من البريقال هدية إلى الأسرة التي فقدت هائلها في السجن. لكن «يوسف» في واد آخر وهو يشد إليه «صلاح» المتردد المتلعثم بقوة سحرية. وتصبح الصداقة بين الثلاثة: «يوسف» و«صايدة» و«صلاح»، هي محور الفيلم. وخلال رحلة «يوسف» للبحث عن مهرب أو عن مخرج، يستمع كثيرا إلى ما ترويها له الفتاة الشجرية عن الأرواح الهائمة التي تصوم بالقرب من النخيل، تلتهم طعام الجنى. وعندما تقدم له طبقا من الحساء تقول له إنه حساء الجنى الذي ينتج من يفسد رأسه به قوة جوليات وشجاعة ديليد وحكمة الملك سليمان.

### الحلم بالسفر

يخرج والد يوسف من السجن حاجزا عن الكلام والتفكير، شبه فائد لصاوبة

ليس خارج الزمن

ويبدو هنا أن ما رددته بعض النقاد عن تجاوز الزمن لفيلم «حكاية الجواهر الثلاث» بعد عودة السلطة الوطنية الفلسطينية إلى قطاع غزة، يبيح خارج إطار الحقيقة والواقع. فمن القائل إن عودة السلطة الفلسطينية إلى القطاع أنهى إلى الأبد واقع الاحتلال، أو قضى على الخوف والقلق والتوتر، بينما لا تزال القوات الإسرائيلية تكف على مشارف غزة، بل تكسوم من وقت إلى آخر بعملياتها المعروفة على مفارق الطرق. ومن الذي يزعم أن تسلم السلطة في غزة، يجعل الحديث عن القهر وعن الحلم في زمن القهر خارج الزمن والتاريخ، وأي تاريخ هذا والأرض الفلسطينية في الضفة الغربية والقدس، لا تزال أسيرة في يدى الآخر؟

ربما يكون من الميزات الكبيرة لهذا الفيلم أنه ليس من الأفلام الآتية التي تصنع لتبرير سياسات وإدانة سياسات أخرى ولا لكان بالفعل قد أصبح قابلاً لتجديد بشأن صلاحيته في ظل واقع سياسي مختلف. لكنه في الحقيقة عمل ينتمى إلى لغة الفن الرفيع الذي يبقى صامداً للزمن، بفضل تصويره الشعاعى المكثف لتسوء وهى طفل في الأرض الفلسطينية سواء كانت في غزة أم خيبر، في الماضي الكريب أم في المستقبل القادم، فانطريق لا يزال طويلاً، والعمرى لا يزال بعيداً.

موقع الفيلم

أما من ناحية موقع الفيلم في إطار السينما التي يصنعها «ميشيل خليفي»، فيمكن القول إن «حكاية الجواهر الثلاث»

هو خلاصة مسيرة ميشول التي بدأت بالبحث في ذاكرة الجيل الأول الذي بقي في الداخل، في فلسطين ما قبل ١٩٤٨، ثم التقل في «عرب الجليل» إلى الحديث عن إحياءات الجيل الذي نشأ في ظل الازدواجية السياسية وكان عليه أن يدفع ثمن البطوركية السياسية للتقليدية التي ظلت على لحوما، تتحكم في مصيره. وفي «لشيد الصجر» أراد أن يقدم رؤية لمصاحب الصود إلى الواقع من قبل الذين غادروا وعاشوا طويلاً في النفى الأوربي، ويخرج إشكالية العلاقة بين النظرة الرومانسية النوستالجية إلى الماضي الذي كان قبل ٦٧، وبين الواقع الدموي للصرع الكامن في زمن الانتفاضة. أما في «حكاية الجواهر الثلاث» فيعود ميشول خليفي إلى الطفولة، إلى الأصل والأساس في أي مجتمع يريد أن ينهض مجدداً نالضاً على إرث الهزيمة مؤكداً حق هذا الجيل الجديد أن يحلم، فليست هناك إدانة للحلم على إجماله في فيلم خليفي، فحق طريق الحلم أيضا يتلقى «يوسف» دروس الحكمة. لكنه يحذر من الإفراط في الحلم الخرافي الذي يجعل المرء يتعامى عما يدور حوله.

«حكاية الجواهر الثلاث» عمل يفيض بالرقعة والشاعرية ويشع بالتأق اللتى. ويخرج بالتالى أمام السينما الفلسطينية، تحدياً: هل من الممكن أن تتحرر هذه السينما أخيراً من القوالب التقليدية، إلى استلهام سينمائي لما يكمن في الواقع من شعر ومن جمال، حتى لو كان ذلك في مخيمات غزة؟ ■

أمير العمري

«كارلوس ساورا»

سينما إسبانية مختلفة

تعتبر السينما الإسبانية من أقوال صناعات الفن السابع في العالم، فقد بدأت ميكر، نظر للاهتمام الذي جذب جمهورها إلى هذا الفن الجديد منذ أول عرض جرى في مدريد يوم ١٥ مايو ١٨٩٦، أي بعد أشهر قليلة من نشر نيا اكتشاف الشروط المتحرر على أيدى الأخوة «لوميير»، ونظر الغرب المسافة بين باريس وبين ومديريه فقد انتقلت الأفلام الأولى للأخوين الفرنسيين للعرض في عدة مدن إسبانية، إلا أنه كان من متطلبات الصالات والمسارعات التي جرت فيها هذه العروض أن تكون هناك أفلام إسبانية الصنع، حتى يمكن جذب جمهور أكبر نظراً للمنافسة التاريخية الشديدة بين الفرنسيين والإسبان، تلك المنافسة التي يغلغها الجوار الجغرافي إضافة إلى أن هذا الفن ولد عندما كانت إسبانيا محكومة بملك من أصول فرنسية «دي بوربون»، وكان هؤلاء الملوك يواجهون ممارسة متزايدة تطالبهم بالرهول، الذي سرعان ما تحول إلى استفتاء قرر أن يكون حكم البلاد جمهورياً، وظالمت الجماهير الملوك بالرهول لتدخل البلاد في حرب أهلية مدمرة شهدت خلالها صناعة السينما دوراً متزايد الأهمية، سواء على الطرف الجمهوري اليساري أو الملكى العسكرى اليميني، لذلك كان إنتاج أول فيلم إسباني في عام ١٨٩٦، حيث جرى تصوير ثلاثة أفلام دفعة واحدة بمعدات فرنسية حصل عليها بعض المثلجون الإسبان الذين تنبهوا إلى أهمية هذه الصناعة الجديدة، كان أحد هذه الأفلام

## الإشارات والتبهيّات

عن مناورات عسكرية، للمشاة والمدفعية جرت في منطقة قريبة من انصاصة الإسبانية، والثاني عن ساعة خروج قنيتات مدرسة سان لويس، بعد نهاية اليوم الدراسي، والثالث يصور ساعة خروج عمال القصر الملكي.

وخلال عمر السينما الطويل الذي أعمل قرنيه الأول في إسبانيا، قدمت للسينما عددا كبيرا من الأسماء المعروفة من مخرجين وممثلين وممثلين وقنوين، مثل لويس بونويل وبرينجسا وساورا وبارديم في مجال الإخراج، وقدمت عددا من الممثلين الكبار الذين غزوا السينما العالمية مثل فرناندو روي، بطل، وسحر البرجوازية الخفي، الذي كان وجهها هوليوديا معروفا ومناقسا أحيانا لإيطالي مارشيلو ماسترويانى، وأحدث نجم هوليودى حاليا صناعة إسبانية أيضا وهو أنطونيو بانديراس، وربما ما لا يعرفه كثيرون منا أن صناعة الحول والخدع السينمائية أبرز فنانها وفنانيها هم من الإسبان.

لكن المخرج المعروف كارلوس ساورا Carlos saura، كان متميزا في إطار السينما الإسبانية، وقرر أن يبقى فيها ليحقق من خلالها أحلامه الفنية، ولم يهجرا إلى هوليوود أو غيرها من البلاد المتقدمة في هذه الصناعة كما حدث مع لويس بولويل، نظرا للقسوة الشديدة «رقابيا» التي كانت تعيشها إسبانيا في ظل نظام فرانكو الديكتاتوري، فقدم عددا من الأفلام الإسبانية الخالصة التي تعتبر علامة من علامات الفن السابع، أبرزها ثلاثيته الرائعة «عرس الدم Bodas de sangre، و«كارمن Car- men و«الحب المرصود El amor brujo، التي مزج فيها بين فنون إسبانية خالصة

وقديمة وهي موسيقى ورقصات الفلامنكو وفنون السينما، وأدى نجاحه الفني في هذه الأفلام إلى دفعه لتقدم بعد هذه الثلاثية فيلما عن «اللامنكو» مزج فيه بين الروائية والتسجيلية، ونظرا لجوته الفني الذي لا حدود له قرر المخرج كارلوس ساورا أن يمارس الإخراج في ظل الإنتاج الضخم على الطريقة الهوليوودية في فيلمه «الدورادى»، ولكنه استطاع أن يسهّر الجمهور على الشاشة مسجلا انتصارات إسبانيا بعد فتح أمريكا اللاتينية، ولكنه لم يحقق جديدا يعتبر إضافة إلى مسيرته الفنية، فبقيت أفلامه الحقيقية هي التي يتعامل فيها مع موضوعاته الخاصة، والتي أنتج بعضها من خلال ميزانيات محدودة ماديا لكنها كانت ذات صائد فني ضخم، فهو من المخرجين القلائل في العالم الذين تجحوا فنيا وجاهيريا في السينما الإسبانية، وإن كان بعض النقاد يسموه «مخرج الجوائز العالمية»، رغم أنه لم يحصل لإسبانيا على «أوسكار» أول فيلم إسباني أجنبي، والذي فازت به أفلام إسبانية مرتين خلال السنوات العشر الأخيرة.

دخل «كارلوس ساورا» عالم السينما في خمسينيات هذا القرن، عندما كانت السينما الأوروبية في حالة متصاعدة من التجديد الذاتي بعد دمار الحرب العالمية الثانية، فكان دخوله إلى حلبة العمل في الفن السابع كإحدى العلامات الخاصة للسينما الإسبانية في إطار السينما الأوروبية، لأن عمل هذا المخرج الفنان كان يمثل اقترابا من التيارات الجديدة الناشئة في بلاد أوروبية أخرى خاصة السينما الفرنسية، لكنه لم يكن يعمل من فراغ، فقد جاء استمرارا لعمل عدد من المخرجين الإسبان السابقين عليه والذين

لا يزال بعضهم يمارسون إبداعهم مثل «لويس بيلنجا»، و«بارديم»، بالطبع بعد رحيل المخرج العبقري لويس بونويل، لذلك كان يبدو واضحا تأثير هؤلاء عليه في بداية أعماله، رغم أنه اتخذ لنفسه خطا مستقيما، لذلك تحول ساورا في أعماله الأخيرة إلى نقطة ارتكاز مثلت التلاقى بين تقاليد السينما الوطنية المتوارثة وبين متطلبات التعبير التي تفرضها المرحلة التاريخية الجديدة في أوروبا، فكان بذلك من أوائل الممثلين لما أطلق عليه النقاد اسم «السينما الإسبانية الجديدة».

ولد كارلوس ساورا عام ١٩٣٢، نكن بداياته الفنية كانت عام ١٩٥٣ من خلال دراسته العملية في «معهد البحوث والتجارب الفنية السينمائية»، الذي عرف فيه أول علاقة مباشرة مع فن السينما، حيث كان يمارس وقتها التصوير الفوتوغرافي، وظل ملتصقا بمهله هذا حتى عام ١٩٥٧ عندما حصل على دبلوم الدراسات السينمائية في هذا المعهد، وكان مشروع تخرجه فيلما قصيرا بطوان «مساء يوم الأحد-La tarde del do-mingo»، ولكنه سبقه بفيلم آخر «سلام La pax»، لكن الفيلم الأول كان تجربة فاشلة بكل المقاييس، لذلك يعتبر فيلم التخرج هو تجربته الحقيقية.

كان فيلم التخرج الأول يبقى بأن كارلوس ساورا يحاول أن يدخل العالم السينمائي الساحر من خلال بوابة الواقعية مع ميل إلى الوثائقية أو التسجيلية، وربما كان تطبيقه لهذا في فيلمه متوسط الطول «كويكا Cuenca»، الذي أخرجه عام ١٩٥٨، وقبول بنقد جيد، بل اعتبره بعض النقاد من الأفلام ذات القيمة الفنية العالمية، وحصل به

## الإشارات والتنبهات

كانت تلقى على بعد من أبطال الفيلم المباشرين، كانت تراقب وتحاول أن تتعلم كيف تتخلص من هذا العنف دون أن تمارسه، بعد أن وضع الدمار النفسي والاجتماعي للحرب.

ومنذ لحظة عرض فيلم «الصيد، بدا واضحا أمام المخرج كارلوس ساورا، أن العلاقة الأخرى التي تشكلت من خلاله هي العلاقة بين المخرج والمنتج، وهي علاقة حساسة جدا وذات تأثير فعال على مسيرة كارلوس خلال السنوات التالية من عمله في المجال السينمائي، فقد قرر أن يكون هو المنتج أو على الأقل شريكا في إنتاج أفلامه التي لا تتميز منذ تلك اللحظة مجرد مهنة صناعية سينمائية، بقدر ما هي عملية إبداعية تلقى لها يعتمد على الصورة المعقدة التي يتحول فيها المتحول إلى مرئي، والتجربة المباشرة تختفي وراء التشويجة النهائية للصورة التي تتلفها الكاميرا لتضفيها على شرائط تلتقطها وتلتصق عليها عين المتفرج لتغير بما يراه في فضاء مظلم ومغلق، ليس فيه سوى العيون المفتوحة على عالم يبدو مجسما ومجسدا، ولكنه سرعان ما يتحول إلى نوع من الصدمة التي يتلقاها المتفرج عندما تضاع الأضواء، ويقطع علاقته بما رآه، ليدخل في علاقة أخرى مع الحياة المباشرة بعد أن تكشف تناقضاتها مع ما رآه.

ودخلت تجربة كارلوس ساورا بعد ذلك في منطقتين متشعبة، لكن شهرته زادت وحصل على رسوم عالية موزعة عن غيرة من المخرجين الإسبان، فقدم للسينما عددا من الأفلام الجيدة التي لفتت إليه الانتباه، ولكن فيلمه «أفراخ الثعربان Cria cuervos، الذي أخرجه عام ١٩٧٦، كان بداية خروجه من نطاق

الطريق المشهورين في التاريخ الإسباني القريب، لكن هذا الفيلم واجه أيضا المشاكل التجارية للفيلم السابق عليه، مما خلق عددا من المشاكل للمخرج مع المنتج.

إلا أنه من الناحية الفنية كان الفيلم بوابة جديدة لكارلوس ساورا للتعامل مع سينما تتحول نحو العالمية، وهو ما دفعه إلى البحث عن مشروع جديد يحقق من خلاله هذا التوجه الجديد، فكان فيلمه «الصيد La caza، الذي أخرجه عام ١٩٦٥، وخلال هذا الفيلم كانت أدوات المخرج مكتملة تماما، ولكن على النسق الذي وضعه لنفسه في فيلمه الأول، فقد وضع في هذا الفيلم مدى تمكن المخرج من التحكم في فضاء وزمن الفيلم بشكل لافت للنظر رغم حجم التجربة الصغير الذي كان يقف من خلفه، فقد كان الفيلم يعتمد على موضوع حساس ومغلق للغاية، ويحتوي على مشاهد عنيفة تحاول أن تفسر مدى هذا العنف الذي كان يضرب المجتمع الإسباني في ذلك الوقت، متأثر من آثار العنف الموجه للأشقاء في حرب أهلية مدمرة، فالشخصيات جميعا - عدا شخصية واحدة، التي تمثل الأمن أو الجبل الجديد الذي تقع على عاتقه مهمة التخلص من هذا العنف - شاركت في تلك الحرب التي لم يكن لها أي مبرر وكان يمكن تجنبها، ونهاية تلك الحرب لم تضع نهاية لأسباب قيامها، الجميع يتقنون لممارسة العنف - الموجه إلى أدوات الصيد أو أرباب الجبال - ولكن في ذكرتهم لون الدماء الذي عاشوه خلال الحرب، فالذكوريات محرك لكل هؤلاء، خاصة أن ثقافتهم محدودة بحدود العقل الإسباني في ذلك الوقت، الذي كانت تسيطر فيه رؤية المنتصر دون أفكار حقيقية تلقى خلفها، ولكن الشخصية التي

على جوانز عديدة في مهرجانات «سان سباستيان، وبليباو، وحصل به أيضا على جائزة نقابة السينمائيين، وهو ما فتح أمام ساورا عالم الإنتاج السينمائي الصعب في تلك الفترة التي كانت لا تزال أسبانيا تعيش فيها آثار الدمار الذي خلفته الحرب الأهلية ويدايات الديكتاتورية العسكرية للجنرال فرانكو.

لكن أول تجربة حقيقية مع السينما من خلال الإنتاج الكبير هو فيلم «الرافيش Los Golfes، الذي أخرجه عام ١٩٥٩ من سيناريو لزميله المخرج المعروف «ماريو كاموس Mario Ca-mus، ولكن من خلال قصة كتبها ساورا نفسه فكان هذا الفيلم مفاجأة في عالم السينما الإسبانية، خاصة الإزدواجية التي استخدمها المخرج في عرض الفكرة، والذي كان أول فيلم إسباني يوازي السينما الفرنسية الجديدة الناشئة في ذلك الوقت، فالقصة تدور في المناطق العشوائية الفقيرة المحيطة بالعاصمة الإسبانية، ولكن من وجهة نظر نقدية.

لكن هذا الفيلم الجيد لفتها لم يحقق الظهورات التجارية للمخرج، ولكن هذا كان يرجع في أساسه إلى عوامل خارجية، خاصة تحت سطوة «مجلس الرقيب، الذي اعترض على عدد من المشاهد وقصصها فقدم عملا غير متكامل لم يلقى المتفرج بالإقبال عليه، والرقاب أيضا تصيب في تأخير عرض الفيلم تجاريا حتى عام ١٩٦٢ رغم أن إنتاجه كان عام ١٩٥٩، ثم جاء فيلمه الروائي الثاني «بكانية على قاطع طريق llanto por un bandido، ولكن الفيلم الجديد كان مختلفا في الروائية السينمائية التي استخدمها المخرج في فيلمه السابق، فقد تناولت القصة أسطورة أحد قساظم

## الإشارات والتنبيهات

وكانت الفرقة تتكون من فنان وفنانة وفنى أخرس، وتلقد الفرقة الطريق بسبب كثافة الشباب، وتضل طريقها إلى الجانب الفاشستي، فتقع بين يدى قائد الفرقة الإيطالية التى تقاثل إلى جوار الجنرال فرانكو، ويطلب قائد الفرقة منهم أن يقدموا عرضا مسليا لجنوده، ولكن الفرقة التى لم تضع فى حسابها أنها قد تقع فى أيدي «الأعداء» وقسمت فى «مطب» سخيف، لأن «الريپورترا» الذى تحمله ليس فيه أى عمل للتسليه من العدو، فعله أعضائه من أجل الدفاع عن الجمهورية التى كانت تمثل بالنسبة لهم إرادة الحياة، وتمت ضغط الحاجة قرروا إعداد عمل كوميدى للتسليه، ولكن ما فى القلب يؤلهم فتفجر «كارميلا» البطة بحدث يكشف عن هويتها الحقيقية، ردا على تعليق سخيف من أحد الجنود الفاشيست ضد إسبانيا/ الوطن، فتسقط قنبلة على المسرح مضربة بدمائها التى أخذت العلم الجمهورى الذى صنعه بيديها لتزيينه.

وجد الفيلم «آى كارميلا» قبولا كبيرا لأنه كان من نوع الكوميديا السوداء، ولكنه لم يجد قبولا من الجماهعات اليمينية التى قدمت لها الديمقراطية الوليدة فى إسبانيا مساهمة كبيرة من الوجود فى الشارع الإسباني بعد كل السنوات التى عاشتها وحيدة فى هذا الشارع، ولكن ساورا لم يكتف إلى الانتكادات التى وجهت إلى الفيلم باعتباره يفتح جراحا اندملت، فهو يرى أنه لن ينع تكرار ما حدث لابد من أن تظل الذاكرة واعية بما حدث حتى تتجنبه.

ثم لهاجا أجمع قبل عامين بالخارج فيلم عن قصة حياة الفيلسوف الصوفى المسيحي المعروف «سان خوان دى لاكروز San Juan de La Cruz» الذى يعتبر وريث الفلسفة الصوفية الإسلامية

حتى الآن «العيب المرصود El amor brujo» الذى كانت فيه علاقته الخاصة مع راقص ومصمم الرقصات الفجرية للفلامنكو الإسباني أنطونيو جادس Antonio Gades، قد وصلت إلى ذروتها، فقد كان الفنان متكاملين خلال هذه الأعمال الرائعة، ورغم أن كارلوس ساورا قدم عددا من الأفلام خلال عمله فى هذه الثلاثة، إلا أنه كان فى تنفيذ هذه الأفلام الثلاثة هذه يتبع أسلوبا متقربا فى عمله الإبداعي فيها، فالأفلام التى أخرجهها بعد «عرس الدم» وقبل «كارمن» مثل «ساعات لذبة Dulces horas» و«أنطونيeta Antonieta» كانت أفلاما تنتمي إلى طريقة فنية مختلفة، ونجاحه فى «عرس الدم» و«كارمن» ثم فى «العيب المرصود» دفعه إلى تخصيص فيلم عن «الفلامنكو Flamenco» حشد له أبرز العاملين فى هذا المجال من فنانى إسبانيا العرويين، ولكن الفيلم كان يعود به إلى فترة التسبيلية أكثر منه فى أى فيلم من أفلام كارلوس ساورا الإبداعية المعروفة.

وقبل فيلمه «فلامنكو عاد ساورا إلى مرحلة الحرب الأهلية مرة أخرى من خلال فيلمه «آى كارميلا.. Ay Car-mela» الذى أعده عن مسرحية تحمل الاسم ذاته، ففسر عن مدى العنف الجانى الذى كانت عارسة القوات الفاشستية ضد الشعب الإسباني، لأن الجماهعات الفاشستية الإيطالية كانت تمارس هذا العنف ضد الشعب الإسباني عندما كانت تقاثل ضد الثورة والجمهورية، وفى الوقت نفسه تحاول أن تبدو حساسة تجاه الفنون.

يبدأ الفيلم بثلاثة أفراد يمثلون فرقة مسرحية متقلة تتجول بين قرى الجمهوريين تتحسمهم من أجل الدفاع عن الوطن الحقيقي وتكسب قوتها أيضا،

السليما المحلية إلى العالمية، فقد حمل الفيلم على جائزة لجنة التحكيم الخاصة لمهرجان «كان» فى تلك السنة.

وعاد عام ١٩٨٠ ليخرج فيلما بدا نوعا من العودة إلى بداياته الواقعية التى تحاول أن تتعامل مع الواقع الإسباني المعاش، من خلال العين الناقدة لهذا الواقع ورفض للعنف الذى بدأ يعود إلى المجتمع، رغم أن شبح آثار الحرب كان يبدو أنه تراجع، ولكن العنف هذه المرة كان ولید تراكمات أخرى تضاف إلى تراكمات العنف التى خلفتها الحرب الأهلية، فكان فيلم «بسرعة بسرعة De-prisa, deprisa» الذى حصل به على جائزة مهرجان برلين، واستخدم فيه بطلا واقعي، فقد كان الفيلم يدور حول شباب مهتمين يحاولون الانتقام من المجتمع من خلال ممارسات العنف والسطو والمخدرات، وأبطال الفيلم كانوا من هؤلاء، حتى إنه عندما كان الفيلم يعرض فى صالات السينما قام البطل/ الممثل بواقعة السطو على البنك بالطريقة نفسها التى صورها السينما، وتم القبض عليه ودخل السجن.

لكن كارلوس ساورا بعد تقديمه عددا من الأفلام التى تعتبر هادية فى مسيرته الفنية دخل بعد ذلك فى حلقة جديدة من حلقات تطوره الدائمة، فقدم للشاشة ثلاثيته الجميلة التى تفوقت على أعماله السابقة، وكانت تمثل منحنى جديدا فى فنه المتميز، فقدم «عرس الدم Bodas de sangre» عن راحة الشاخر الكبير فيديريكو جارييا لوركا، ثم «كارمن Carmen» الأوبرا الإسبانية الشهيرة، التى اعتمد فيها على الموسيقى والرقص مع كم من الأداء التمثيلي المتوازن، واختتمها بأروع ما شهدت السينما العالمية



## الإشارات والتنبيهات

### عن رومانسية الصحراء والرق والجواري

**ق** في كتابه للتاريخي المهم «الشخصية العربية في السينما العالمية»، يتعرض المؤرخ السينمائي أحمد رأفت بهجت بالرصد والتحليل لرؤية الآخر للشخصية العربية، حيث إننا ولا شك أسبغنا مطالبين - على حد تعبير المؤلف - بإعادة النظر في موقف السينما العالمية من التاريخ العربي والشخصية العربية.

لهذه السينما بدلا من أن تساعد على خلق جو من التفاهم بين العرب والغرب أكدت مع مرور الأيام أنها لم تستطع أن تتلقى بالآمال العربية خاصة والإنسانية عامة، بل زعزت الثقة والخوف في النفوس وأفسدت على الإنسانية، بشكل عام، أملا عريضا في أن يسود التعاون والتفاهم مختلف الأجناس، وكان عمادها التعمص والتشويه والتزييف والسخرية بشكل لا يبرر الاستمرار في انتهاج رد الفعل السلبي المضطرب.

#### التاريخ العربي

في البداية يؤكد المؤلف أنه لا بد أن تتوقف أمام المحاولات الغربية لتجسيد شخصية النبي محمد (ص)، فهذه المحاولات تعتبر ذات أهمية قصوى، وعلى أساسها يجب أن يتحدد موقفا من ظهور الشخصيات الإسلامية على الشاشة.

وفي محاولة منه لتقديم المحاولات والمشاريع الغربية التي ترتبط بظهور الشخصيات الإسلامية، يوضح المؤلف بعض الحقائق الموضوعية التي يستخلصها من تاريخ السينما العالمية:

خاصة محيي الدين بن عربي المرمي، وكان الفيلم بعنوان «الليلة المعتمة la noche oscura»، ويجري أحداثه داخل أحد الأديرة، حيث تتناول الفيلم لحظة المحاكمة الدينية الفلسفية للمتصوف المسيحي بعد أن شاعت أفكاره المعادية للجنة، محاكم التفتيش، التي كانت تعيش كالأنبياء، بينما الجوع يقتل مئات الآلاف من المواطنين الكاثوليكين الذين آمنوا بأفكار المسيح.

ورقم محدودية المساحة أو قضاء الحركة في مسرح الأحداث إلا أن المخرج استطاع أن يحرق الكاميرا مستغلا جوانب جديدة في النقطة، ويعتمد على تضاد الضوء والظل، كمانه فنان تشكيلي بارع يتعامل مع الثقل والفرار، وكان الحوار قصيرا وحادا، ولكن له دلالات محددة وهو حوار يذكّر المشاهد المصري بظلم «الموميا» للراحل، شادي عبدالسلام، واللقطات أيضا، ربما كان هذا الذي شاهدته فيه من تأثير بالألوان القاتمة التي كانت في فيلم شادي وشابهه ملايس أبطال الفيلم مع تشابه ملايس، الرهبان، في فيلم ساورا.

وأخيرا عاد كارلوس ساورا إلى بداياته الطفولية في مدينة «مرسية» التي كانت مدينة طفولته - هذه أيضا كانت مدينة محيي الدين بن عربي في العهد الأندلسي وألبها ينتصب - فالفيلم الذي يعمل فيه حاليا هو رؤية للعالم من خلال عيني طفل، ويرى بعض الذين شاهدوا تصوير الأجزاء الأولى من العمل أنه عودة إلى مرحلة ساورا الواقعية، ولكنها مزروجة بحسه المرفق في التعامل مع الصورة وتشكيلها، فهو يمثل السينما الإنسانية المختلفة. ■

#### طلعت شاهين

أولا: كثيرا ما يسره العمل الفني الذي يدور موضوعه حول الرسل والأنبياء إذا أسره تقديمه فنياً، أو أرجع سفره العام إلى تفسير دون آخر، أو اعتمد على بديهية خلقية غير سليمة، فيلقد العمل الفني بذلك حيويته وقوته التصويرية وكل مآله من قوة الإقناع، ونجاح بعض الأفلام التي صورت شخصية «المسيح»، عليه السلام لا ينبغي أن يحملنا على تبسيط القضية، لأن أغلبية هذه الأفلام استغلت استقلالاً بشعا على يد أعداء المسيحية من السينمائيين اليهود وأصحاب الاتجاهات اللائكية.

ثانياً: إن الفيلم الذي يتسمى بالضرورة إلى السينما التاريخية ومن الشريط الضرورية لهذه السينما إقامة علاقات معينة بين الأطراف المتسولة عن عالم السينما وبين النظام العام للسلطة، والإنتاج المالي سواء في الشرق أو الغرب يوضح بدرجة كبيرة العلاقة المباشرة بين ما تهدف إليه السلطات الرسمية وما يهدف إليه المنتجون من وراء عمل الأفلام التاريخية عامة، والدينية خاصة.

ثالثاً: وإذا افترضنا أن النية الحسنة قائمة بأن كل العناصر المادية والفنية كانت مهية بحيادية لتقديم فيلم عن الرسول أو الشخصيات الإسلامية فستواجهنا الحقيقة التي تؤكد أن تقديم الحقائق الدينية أو التاريخية بشكل غير متحيز من خلال السينما أمر صعب المثال بل صعب الحدث أيضاً، فكلور من الشخصيات التاريخية في حدث ما يستغنى عنها تماماً، أو قد تبرز بشكل مبسط وصغير جداً كما أن كثيرا من الأحداث تخلق ليتمكن السرد درامياً

## الإشارات والتنبيهات

بالقصة إلى نهاية معقولة، وقد استوعب المخرج مصطفى العقاد هذه الحقائق بعد تقديمه لفيلم «الرسالة» حيث يقول: «فيلم الرسالة كموضوع أصح من به، ولكن المحظورات التي واجهتها جعلت من الصعب على تكثيف ومتابعة الشخصيات من الناحية الدرامية، حيث كانت الشخصية تقتل في فترة معينة لتظهر شخصية أخرى بعد ذلك مما أفقد الفيلم للتسلسل الدرامي من بدايته إلى نهايته.

### الحروب بين العرب والمسيحية

تبيحت القوى اليهودية - كما بين أحمد رأيت بهجت - في السينما الأمريكية والأوروبية منذ نشأة السينما، إلى ضرورة تشويه التاريخ الإنساني في كل فتراته للحصول على أفكار تتساند وتدهم قضاياهم الدينية والسياسية، واستدأوا هذه الأهداف قبل الحكم العربي لإسبانيا وجنوب إيطاليا موضوعاً للأكاذيب المناهضة للتاريخ العربي والإسلامي، وموضوعاً للمحاولات التي يبذلها اليهود في سبيل إظهار العرب بظهور الفزاة القساة للأراضي والقتالين المسيحية مع تجاهل تام للدور المصري في ازدهار الثقافة والعلم والمصاهرة في الأندلس، ورغم أن الأفلام اليهودية التي صورت أحداث الحروب الصليبية في فلسطين وإسبانيا وإيطاليا، كانت تحمل شعوراً يتميز بالعداء والكراهية للإسلام والعرب، فإن بعضها حاول أن يتأري خلف ادعاء التعاطف مع شخصيات عربية مثل «الناصر صلاح الدين الأيوبي» و «السلطان الكامل»، ولكن من السطو الدني نفسه الذي أنتج هذه مهاجمة الكاثوليكية من خلال مفارقة شخصيات مثل الملك الإنجليزي ريتشارد الأول،

المعروف بقلب الأسد والفارس الإسباني روجيرو المعروف باسم «السيد»، والكاهن «فرانسيس الأسبريني» الذي كان منافساً للحروب الصليبية، وكان في نزاع دائم مع الكنيسة الكاثوليكية.

### التنار والعرب

عندما قدمت السينما العالمية شخصيات الفزاة من التنار (بأى ذكر التنار والمفول في المراجع التاريخية بمعنى واحد)، كانت تضع دائماً في الاعتبار حقيقة تاريخية مهمة، وهي أن التنار وجدوا عند غزو الشرق حلفاءهم الطبيعيين من الصليبيين الذين نالوا من الهزائم على أيدي أبناء الشرق العربي ما جعل سلطانهم على وشك الزوال، ورغم أن التنار لجبهة المربية المصرية - الشامية في موقعة عين جالوت أقصد خطط التنار والصليبيين، بل أنقذ أوروبا التي زحف إليها جحافل التنار بعد ذلك، وجعل أهلها يدركون أن أبناء الشرق العربي قادرون على مواجهة البطش والصدوان، إلا أن الرؤية الغربية كانت دائماً ترى في قادة التنار أبطالاً يسعون إلى تمدين شعوبهم من خلال الاطلاع على الكتابات الكلاسيكية واليونانية والرومانية وحطم على اعتناق المسيحية.. وفي النهاية هم قاهرون لا يرحمون أعداءهم المسلمين في خوارزم الإسلامية وفي شمال الهند وفي بغداد وفي دمشق.

وكان من الطبيعي أمام هذه الرؤية أن تكون الأفلام المأخوذة من تاريخ قادة التنار أمثال جنكيز خان وهولاكو وتيمورلوك وقوبلا خان، ملأهم تعجب للذين عرفوا كأخطر أساتذة شهدهم التاريخ في مجال التخريب والتدمير، بينما اختفت تماماً الشخصيات الإسلامية

التي حاربتهم من أجل تحرير شعوبها من أمثال قطر والملوك المنصور والظاهر بيبرس، بل وصل الأمر إلى تجاهل تام لتاريخ الإسلام الأيوبي، ولا سيما تاريخ العصر الذهبي للدولة المملوكية بين نهاية القرن الرابع عشر وأواسط القرن السادس عشر، ففي هذه الدولة الممتدة عبر الهند وباكستان وأفغانستان حكم المفلول باسم الإسلام، وتركوا آثارهم وهدمواهم وأضرحتهم ومنها تاج محل، وباستثناء الأفلام الهندية والباكستانية التي عالجت بعض ملاحم الإمبراطورية المملوكية في بلاد الهند والسند من خلال حياة الحكام المفلول الكبار من أمثال بيبرسين وأكبر والأمر لن تجد في السينما الغربية أي اهتمام بتسجيل الأمجاد والتأثير العظيمة لهؤلاء المفلول، رغم أن جدهم الأكبر هو الفاتح جنكيزخان الذي أضافت السينما الغربية بعقله وقسوته.

### مصر من محمد علي إلى ثورة يوليو

يلك المؤلف أن محمد علي كان يجمع بين الطموح وبعد النظر بدرجة لا مثيل لها في أي حاكم شرقي آخر في القرن التاسع عشر، وواضح لمن يتتبع تيارات السينما العالمية أن شخصية محمد علي بالذات - رغم تمثيلها - لم تجد صدق لها في السينما العالمية إلا من خلال الأفلام التي صورت عن إنشاء قناة السويس والدور الفرنسي في ذلك، وهو الشيء نفسه الذي حدث لثريته أمثال الخديوي إسماعيل والأمير سعيد، أما الملك فاروق فقد كان موضوعاً لبعض الأفلام التي تأتي في مقدمتها فيلم «عبد الله الكبير» الذي كان في واقع الأمر انعكاساً لسلوكيات هذا الملك الذي طردته الثورة المصرية وأزلته عن عرشه عام ١٩٥٢.

## الإشارات والتنبيهات

سبيل البحث عن هويتها الذاتية، والتنشيطات الدعائية التي ارتبطت بالمرأة العربية لها اعتبارها لأنها تقدم لنا لمحة لطبيعة التعامل مع شخصيتها، وتمتد الدعاية التي واكبت ظهور المسئلة الأمريكية تبداً باراً نموذجاً للدعابة المضادة للشخصية العربية، فهذه المسئلة اعتبرها اللقاد أولى فئات الإغراء في السينما العالمية، وأول امرأة أظهرت الجاذبية الجنسية هناك على الشاشة، مع بداية ظهورها أفشأت دور النشر في هوليوود في الدعاية لها باعتبارها كاتبة عربية الأصل، وأن اسم ثيدا Theda هو إلا ترتيب جسيدي لكلمة «الموت»، Death، وأن «بارا Bara» هي نفسها كلمة «عرب Aarb»، بعد قلب ترتيب حروفها، ولودعوا زعمهم النشطاء لها كثيراً من الصور بين أشجار النخل فبدت في شاة الشبق، أو وأقله والهيكل العظمي متناثره على قدميها.

ويستعرض الكتاب لعدد آخر من الموضوعات المهمة من خلال رؤية السينما العالمية لنحو العربي وتوظيفها لحكايات ألف ليلة وليلة والقصص والرسوم وروايتها المعاصرة للعربي واليهود، ومن أهم ما قدمه المؤرخ السينمائي أحمد رأفت بهجت في كتابه عن «الشخصية العربية في السينما العالمية»، هو هذه الفيلوجرافيا التي ختم بها كتابه التآريخي المهم والتي حصرت قرابة مائة وخمسين فيلماً من الأفلام التي تناولت الشخصية العربية بدءاً من عام ١٩١٥ حيث قدمت السينما الأمريكية «بساط الريح»، وانتهاءً بعام ١٩٧٥ حيث قدمت السينما الأمريكية أيضاً فيلم «الرياح والاسد».

ترتبط بمعنى القموض والهبة والنفوس من المهجول وأحياناً تصبغ في نظر رؤاها موقناً لأسرار لا تصل إلى مغزاها عقولهم، وإذا كان العرب قد استجوا حول الصحراء القصائد والأشعار، فإن الغرب قد تسج حول الصحراء مئات القصص التي كانت في جوهرها توحى بأن حياة الإنسان العربي عندما تتوحد شخصيته مع القفار والأودية تصبح حياة موحشة لا يقصها إلا العلم بامرأة بيضاء.

ويعد أن يستعرض المؤلف أبرز الأعمال السينمائية التي تميزت للإنسان العربي وعلاقته بالثقافة الأوروبية، ولفتح ملف «العربي واليهودي» ورؤية السينما العالمية لملائقتهما والذي يستخلص من متابعتها لهذه العلاقة أن السينما الغربية في الوقت الذي ركزت فيه على وحشية العرب وتخلطهم الحضاري من خلال رومانسية الصحراء، كان البطل اليهودي عندما يواجه الشخصية العربية يغطي في مواقفه بالتماسك الفلكي الذي يجر فيه يتابع القوة في مواجهة المشاكل والأخطار، وهنا كان لا بد أن يظهر ومن حوله حالة من الأحاسيس الإنسانية والعلم الغفير، والرهبة الصميمة لمعرفة تاريخ الصدام من خلال الآثار اليهودية وأساطير العهد القديم.

### المرأة العربية

في هذا الفصل يخلص المؤلف إلى أن الدارس للسينما العالمية يستطيع أن يكتشف بسهولة أن المرأة العربية كانت ومازالت متبغاً خصيصاً لكثير من الموضوعات الناتجة عن علاقتها بالرجل الأوروبي، أو بسقوطها في براثن التخلّف، أو اضطراب أعصابها نتيجة معاناتها في

وكان التعامل الأول للسينما العالمية مع ثورة ١٩٥٢ من خلال تجسيد شخصية الملك فاروق، وكان فيلم «عبد الله الكبير» ١٩٥٦ الذي مثله وأخرجه وشارك في إنتاجه اليهودي الروسي الأصل جريجوري راتوف، يدور حول حاكم ظالم وفاسد خلق عن عرشه بإرادة الشعب.. وكان الفيلم يعتمد على بعض المشاهد المثيرة التي كانت تذلل للناكم أن يتعلم بمشاهدتها مع أسدقائه الفاسدين، فقدم المخرج المشاهد ذاتها للجمهور ليعلم بدوره لرويتها ناسياً أو متناسياً الغرض الأساسي الذي من أجله أُنشِج هذا الفيلم مما دفع الرقابة المصرية إلى اقتطاع ما يقرب من ٢٠ دقيقة من المشاهد المأجدة لتضمن المشاهد العربي من آثارها الضارة، وتذكر أحداث الفيلم حول شخصية عبد الله الكبير (جريجوري راتوف) ملك يونان الذي نراه يعيش في مدينة مولت كارلو الفرنسية بعد خلعته من عرشه، وفي إحدى النوافذ الليلية يسترجع أحداث الماضي، وكيف كان يعيش في وطنه حاكماً فاسداً، وكان خياله الدافق لا يتوقف أبداً وهو يسترجع صورة قصوره التي امتلأت بالمجون وحاشية السوء وكيف كان يجمع المال عن طريق الرشوة والممار والابتزاز في الأسلحة القادمة التي كانت سبباً في هزيمة جيشه، ويتعاشى الفيلم عناصر الصراع التي أدت إلى قيام ثورة يوليو.

### أسطورة الشيخ

يؤكد المؤلف في بداية هذا الفصل أن الصحراء العربية كانت ومازالت في سبطنها واتساعها تبعث في نفس الإنسان شتى المشاعر والأفعالات، فهي أحياناً

## را ح س ل و ن

### سمير القملاوي أستاذة الأساتذة

#### والدراسات النقدية والأدبية

**ق**احمل في حقك دين العمر لأستاذة الأساتذة الناقدة الزائدة د. سمير القملاوي، ولا أنسى تشجيعها لي في أوائل طريقي النقدي وتبليغها قضية كُتاب الصنوفات التي قدمت عنهم دراسة فأسرعت بإصدارها لي في عهد توليها هيئة التأليف والنشر في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات والذي كان عهداً ذهبياً من عهود التأليف والترجمة والمجلات الثقافية والفنية التي أسست لإصدارها.

وفي ظل هذا الإحساس بالتقدير والاحترام عدت أستعيد دورها في تأسيس وعقلنة وعلمنة مناهج الدراسات الأدبية وبناء قواعد معاصرة لها أصالتها للنقد العربي المعاصر، ونقل وعرض النظريات الأدبية والنقدية من اليونان حتى عصرنا الحديث وريادة دراسة الأدب والنلن الشعبي وفتحها هذا الطريق في مناهج الدراسات الجامعية فأحدثت بذلك ثورة أدبية وفنية تراثية وشعبية مازالتنا تصد لها سمارها حتى الآن، وذلك في رسائلها، أنف ليلة، وليلة.

وستتوقف بالعرض والدرس والمنافسة لبعض كتابات ودراسات وبحوث

سمير القملاوي في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات لكي نذكر كم كانت هذه الأستاذة امتداداً حياً ومستتباً وخلقاً لجهود أستاذنا طه حسين في فهم وإدراك أهمية المنهج النقدي التاريخي والتأثري وتحديد محاور العملية النقدية بين الناقد والمؤلف والنص والقيم ومحاولة الإجابة عن القضايا النقدية المثارة حتى الآن عن علاقة الأدب والنقد بالعلم، والأدب بالواقع ومطى الفن وموقف الكاتب السياسي وقبيلة الأدب وقضايا الشكل والمضمون، وبحث تراثنا النقدي بعين معاصرة... إلخ.

في كتابها، اللند الأدبي، تقول بتواضع، لإاعد هذه المحاضرات بحثاً وماهى نظم، إن هى إلا محاضرات للطلاب، كما أفهم معنى المحاضرات، أى توضيح لمعال الطريق والقاء انضوم على مافيه من صعاب، إن فى البحوث والرسائل الطيبة والتأليف مقالاً العلم نفسه، وما محاضرات الطلاب إلا دليل ومرشد ومنظم ومفسر.

وهى تعدد موضوعها علماً بأن لديها لماً ومولناً ومثلياً فن، وبحول النص قروف وملابسات وبحول المؤلف قروف وملابسات وكذلك حول الناقد أو متذوق الفن قروف وملابسات، وكل هذه الأعلام فى مصعراء النقد متشابهة بترائنها تضامياً تاماً لا يمكن الفصل بينها، فالنص لا يمكن أن يفصل عن صاحبه أى مؤلفه والمتذوق لا يمكن أن يفصل عن النص ولا ماعد متذوقاً.

على ضوء هذا التحديد لدرس:

١- الناقد.. هل مهمة الناقد أن يحكم على الأثر الأدبي أم أن مهمته تقف عند مجرد الدرس والفهم والتحليل، وهى تبحث هذه المسألة منذ أفلاطون وأرسطو حتى إيركسسى، واتن، ونرويتس، لتحديد الفصل بين عملية تحليل وترجيح النص

لكشف الدلالة والمعنى وليس تاريخ الأدب الذى يبحث عن مؤثرات خارجية للنص الأدبي، ثم لنناقش.

٢- المؤلف فئتين الصلة المهمة بين المبدانين: ميدان المؤلف نفسه وميدان ماحوله من مؤثرات للرى كيف يمكن أن تتداخل كما تتداخلت هذه المبدانين مختلف فيها الموضوعات اختلاطاً يصعب فى بعض الأحيان أن تثبت معالنه، ونعود لنقسم الأمر فى تفريق أرسطو منذ أربعة وعشرين قرناً بين التاريخ والفن، وقد بين الاختلاف الجوهرى بين ميدانيهما، إن التاريخ يعنى بالواقع هو مقيد به، ولكن الفن أكثر فلسفة من التاريخ فهو يعنى بالإنسانية ما يتشامل من خلال هذه المفردات من أحداث التاريخ، إن الفنان يرى فى الحادث التاريخى الحقيقة الإنسانية كلها، وهو يضع هذا الواقع كما نعرف ليدل على مالف فهم هو من هذه الحقيقة لا فى حال نفسية بعينها ولكن فى ظل أحوال كثيرة أيضاً، أما.

٣- النص فمزال النقد الحديث يسير نحو تشيد النص الأدبي، وحصر الجهود حوله حتى أصبح النص شيئاً شبه مقدس فى عالم النقد يجب أن يستأثر بكل انتباه الناقد ودراساته، كما يجب أن يكون كل شيء لدى الناقد وقرانه على السواء.

وميدان دراسة النص ينقسم إلى قسمين طبيعيين يتلاقان آخر الأمر ومنهما تخرج الحقيقة الكبرى فى النقد وهى النص نفسه، أما القسم الأول فهو الأداة التى يستعملها الفن الأدبي ومعالنها والثانى الصور أو الأشكال التى خرجت عليها الروائع الأدبية من شعر وإلى وقصص ومسرح وهكذا.

وأخيراً لنناقش قضية القيم والميزان هل هو جودة النص بمعنى إحتكامه الفنى والجمالى وتحقيقه اللذة عند المتلقى، أم هو الموقف الأخلاقى أم هو الكشف عن

## الإشارات والتنبيهات

سعد الله ونوس

وأحزان المسرح العربي

**ق** والجنة مائلة للطبع، فجعلنا  
بغير وفاة الكاتب المسرحي  
العربي الكبير «سعد الله ونوس» بعد  
صراع مع المرض دام خمسة أعوام،  
واجه فيها الكاتب الموت والمرض مواجهة  
مشرقة، إذ تصدى المرض بالكثافة  
وتحدى نفسه التي أصابها اليأس من  
تردى الوضع العربي، فأقعدها عن الكتابة  
المسرحية ثلاثة عشر عاماً، تحدى نفسه  
لعم، حين داهمه المرض، فانتج خلال  
مرضه أجمل أعماله المسرحية.

بدأ «سعد الله ونوس» الكتابة  
للمسرح في أوائل الستينيات ملحاً  
للمسرح الأدبي المعنى بالأفكار وموقعها  
أكثر من اهتمامه بالمشاهد المسرحية  
ولمها، ثم تحول إلى المسرح التعليمي  
الذي تطور عنه بعد سفره إلى فرنسا  
والتقاءه بمختلف التيارات الإبداعية  
للمسرح الفرنسي والأوروبي، متحازاً في  
سياق تطوره إلى المسرح الأمازيغي  
الطبيعي وخاصة المسرح البروفشي  
اللمعي الذي اعتمد «نوس» وأفاد كثيراً  
من الحلول التي قدمها للمسرح مثل كسر  
الإيهام، والحكاية داخل الحكاية، وتقنية  
«اللب» بالانتقال على المتلحرج ودفعه  
للاشتراك في العمل المسرحي.

على مستوى شأن ظل سعد الله  
ونوس عبر مسرحياته الثالية منشغلاً  
بجزئية أثيرة لديه، وهي طبيعة السلطة  
وعلاقتها بالمتلقين، في «حفلة سمر من  
أجل هـ حزينان»، في «مغامرة برأس  
الملك جابر»، في «الملك هو الملك»، في  
«لقوس الإشارات والتحولات»، وفي  
«معلمتنا تاريخية»، فهذه الجزئية

مجرد الوحي لا الثقل نفسه، ينل الشاهر  
منها ما يريد ويستخلصه ولا يمثل الكل دون  
حساب.

والمحاكاة عند أرسطو ليست نقل الواقع  
المحدد، بل رؤيته في الإمكان لا محدود  
وفي صيرورته، وهي الأساس للمذهب  
الكلاسيكي وأساس مفهوم الواقعية.

وأخيراً لتتوقف عند دراستها الرائدة  
في الأدب للشعبي «ألف ليلة وليلة»،  
والتي نالت عنها درجة الدكتوراه، وتكتلي  
بكلمات، «طه حسين» عنها، لم تجره  
رسالتها منقصة من ألف ليلة وليلة  
ولا صارفة عنها، وإنما جاءت مشوقة  
لأنها مرغوبة فيها، لأنها أظهرت ما فيها  
من كنوز لا تكرر، وأظهرتها بحيث تشوقك  
إلى تلمسها بنفسك في مصادرها، فكترا  
ألف ليلة وليلة في أوقات الجد والفراغ  
جميعاً إنها كتاب من كتب الأدب يقرأ في  
سِر ويوجد القارئ فيه متاعاً للنهل  
والذوق جميعاً، ثم تأتي البراعة في هذه  
الرسالة من أنها بعد هذا كله دليل دقيق  
للذين يريدون أن يقرأوا ألف ليلة وليلة  
قراءة تعتمد على الرؤية والتفكير، فهي  
قد ألقت لثقاتها وجمعت متفرقة ولا دمت  
بين أحاديثه المتناثرة..

ولقد عدت لتعدد من الدراسات  
والعقالات التي نشرتها سهر الكفراوي في  
مجلات «الكاتب المصري» و«الثقافة»،  
و«البيان»، فوجدت بقلعة علمية لأحدث  
قضايا النقد النظري والتطبيقي وفنون  
الأدب، وهنا تحتاج دراسات موسعة  
لأنها أصالة وخطورة الدور الرائد الذي  
قامت به هذه الأستاذة الجادة المهيبه  
ولكن ضيق المجال لا يسعنا.

رحمها الله وحفظ لها حب تلامذتها  
في مرحلة الشيخوخة المزهقة التي  
يعيشها الأدب. ■

عبد الرحمن أبو عوف

جوهر وحقيقة الواقع وتجاوزه إلى الأرقى  
والمسيرة على آسوان الضرورة  
الاجتماعية، ومعادنها تستعرض القضية  
منذ «أرسطو» حتى «اليوت»، وتتلقى معه  
أنه لا بد للنقد من أن يضع لنا الموازين  
ويصحح لنا الأحكام، ولا بد له كل سانة  
عام أو لحوها من أن يراجع هذه الأحكام،  
القدسية ليصوغها في ضوء التغيرات التي  
طرأت على الإنسانية صياغات جديدة أو  
يعدها تعديلاً شاملاً إذا لزم الأمر.

أما كتابها «في الأدب»:

١- المحاكاة فهو مشروع طموح كانت  
تعد له مناقشة قضايا ماهية الفن وعلاقته  
بالفلسفة والاجتماع والاقتصاد والعلم بل  
تعالج موضوع المحاكاة بالذات وعلاقتها  
المعقدة بماهية الفن وكانت تود أن تلحقه  
بدراسة عن أداة الأدب ووظيفته حيث  
تكتمل الصورة من الماهية والأداة والوظيفة  
على نحو من الاتساع ولكن مشاغل  
الجامعة ثم تولي مسئولية هيئة التأليف  
والنشر منعتها من تحقيق طموحها.

لقد كان أفلاطون أول من استعمل  
كلمة المحاكاة في الفن ليريد بها شيئاً  
محدوداً فاستعمل على اللفظ بحدّة  
استعماله، مما دعى بعض النقاد لتفسير  
ظاهر التناقض في نظرية المحاكاة عند  
أفلاطون على هذا الأساس، أساس جده  
استعمال اللفظ وعدم تحديد معناه نتيجة  
لذلك، ولقد قامت نظرية المحاكاة عند  
«أفلاطون» على نظرية المثل وهي بداية  
الفكر النقدي المثالي وأساس نظرية الفن  
للفن، أما نظرية المحاكاة عند «أرسطو»  
كما أوردها في كتابه «فن الشعر» فهي  
كشف عن الحقيقة وتمثيل للجوهر  
والحقيقة لا الصورة، وما الصورة  
الضارجية إلا وسيلة من وسائل  
الاستشفاف، أو هي في مصطلح النقد  
الحديث أداة من أدوات إخراج الفن  
كالقصص والألوان والأنغام ومحاكاة  
الناس إلا مادة الفن ومحركاتهم إلا

## الإشارات والتنبيهات

- ماهية السلطة وتحولاتها - كانت شأغله الأساسي الذي تجلى واضحاً وصريحاً في مسرحيته الشهمة ، الملك هو الملك ، حيث رموز السلطة من تاج وصولجان وعرش هي في ذاتها منظومة من القيم تتحرك بقض النظر ضمن بدخلها سواء أكان ملكاً حياً أو واحداً من عامة الشعب البسطاء ، وهي الجزئية التي عولجت في هذه المسرحية بكثافة ووضوح ومقدرة مسرحية عالية.

اعتمد سعد الله وائيس - شأنه شأن كتابنا المسرحيين الكبار - جزاية البحث عن مسرح عربي ، فالصيغة التي أطلقها يوسف إدريس وتلقاها منه بعد ذلك عدد من الكتاب المصريين والعرب وجدت صدقاً واسعاً عند سعد الله وائيس ، فعكف على التراث العربي مستخلصاً تيمات من التراث الشفاهي أو التراث المدون وخاصة ألف ليلة وليلة ، عاملاً على تطويرها وإلباسها ثوباً مسرحياً يفيد من أشكال

وتكنيكات المسرح الأوروبي وخاصة «البريختي» ، فقدم للمسرح العربي إسهاماً مهماً ، استطاع من خلاله أن يصوغ هيوماً العربية الملحة في شكل مسرحي عربي يلف جنباً إلى جنب مع المسرح العالمي الحديث.

وداعاً سعد الله وائيس ، لا ليس وداعاً فأنت باق بيننا بعملك وفكره وإضائه للفنى. ■

كريم عبد السلام



الغلاف الخلفى

احمد عربى (١٨٤١ - ١٩١١)

بريشة الفنان : جودة خليفة

